# ALGORITMI DIXIT:

SEA CEX
Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior

Instituto Cervantes

GOBIERNO DE ESPAÑA
MINISTERIO DE ASUNTOS EXTERIORES Y DE COOPERACIÓN
Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo

## MINISTERIO DE ASUNTOS EXTERIORES Y DE COOPERACIÓN

**Ministro de Asuntos Exteriores y de Cooperación**
Miguel Ángel Moratinos

**Secretaria de Estado de Cooperación Internacional**
Soraya Rodríguez Ramos

**Director de Relaciones Culturales y Científicas**
Antoni Nicolau i Martí

## SOCIEDAD ESTATAL PARA LA ACCIÓN CULTURAL EXTERIOR

**Presidenta**
Charo Otegui Pascual

**Directora General**
Mª Isabel Serrano Sánchez

**Gerente**
Pilar González Sarabia

**Directora de Comunicación y Relaciones Institucionales**
Alicia Piquer Sancho

**Directora de Exposiciones**
Belén Bartolomé Francia

**Directora de Arte Contemporáneo**
Marta Rincón Areitio

**Director Económico-Financiero**
Julio Andrés Gonzalo

**Responsable Jurídico**
Adriana Moscoso del Prado Hernández

## INSTITUTO CERVANTES

**Directora**
Carmen Caffarel Serra

**Secretario General**
Fernando Magro Fernández

**Director de Gabinete**
Manuel Rico Rego

**Director de Cultura**
Rufino Sánchez García

**Subdirector de Cultura**
Iñaki Abad Leguina

**Jefe Departamento de Actividades Culturales**
Ernesto Pérez Zúñiga

**Director del Instituto Cervantes de Amán**
Carlos Varona Narvión

**Director del Instituto Cervantes de Damasco**
Pablo Martín Asuero

## ORGANIZAN

Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior de España, SEACEX
Instituto Cervantes
Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación.
Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo

## EXPOSICIÓN

**Comisario**
Darío Basso

**Asistente al comisario**
Marta Lorca

**Coordinación General**
Silvia Villanueva, SEACEX
María José Magaña, Instituto Cervantes

**Diseño del montaje**
Darío Basso

**Transporte y montaje**
Logística del arte, S.L.

**Seguros**
Estrella Seguros
Aon Gil y Carvajal, S.A. Correduría de seguros


## AGRADECIMIENTOS

Esta exposición debe mucho a la colaboración y apoyo de las siguientes personas e instituciones:

Ramón Blecua, Antón Castro, Guatama del Campo, Jordan National Gallery of Fine Arts, Florencia Grassi, José Manuel Jaurena, Leandro Lattes, Silvia Longueira, José Luis Molina, Fairuz Muntaha Mourad, José Negrete, Ester Rodríguez Sánchez, Manuel Romero, Carmen Rosel Bielsa, Manuel Sánchez, Hany Sherbiny, Villotaf, Jairo Zabala.

La Fundación Luis Seoane fue productora inicial de la instalación *Algoritmi Dixit*:, que se expuso dentro de su programa *Espazo non Disponible*. La muestra se presentó a continuación en la Casa das Artes de Vigo y finalizó su itinerancia por Galicia en el Museo do Pobo Galego de Santiago de Compostela.


## CATÁLOGO


**Edita**
Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior de España, SEACEX
Instituto Cervantes

**Coordinación editorial**
Marta Lorca
María José Magaña (Instituto Cervantes)
Raquel Mesa (SEACEX)

**Diseño**
Dardo ds / Cristina Moralejo

**Textos**
David Barro

**Traducciones**
(Inglés) Moisés Rodríguez Barcia
(Árabe) Nahi Alech, Adnan Kadhim

**Impresión y encuadernación**
eurográficas

**Fotografía**
Avelino Avilleira, El Hortelano, Enrique Touriño, Javi Domínguez, Per Rueda



© de la edición, SEACEX
© de los textos, sus autores
© de las fotografías, sus autores
© de las obras reproducidas, Darío Basso, VEGAP, 2008



ISBN (SEACEX): 978-84-96933-29-3
ISBN (Instituto Cervantes): 978-84-88252-93-7
NIPO: 503-08-121-6
DEPÓSITO LEGAL: C 4092-2008

Cubierta: Obra original. Darío Basso, 2008.
Laca de bombillas sobre papel opale liso.

## SPANISH MINISTRY OF FOREIGN AFFAIRS AND COOPERATION

**Minister of Foreign Affairs and Cooperation**
Miguel Ángel Moratinos

**Secretary of State for International Cooperation**
Soraya Rodríguez Ramos

**Director for Cultural and Scientific Relations**
Antoni Nicolau i Martí

## STATE CORPORATION FOR SPANISH CULTURAL ACTION ABROAD

**President**
Charo Otegui Pascual

**Director General**
Mª Isabel Serrano Sánchez

**Administration**
Pilar González Sarabia

**Communication and Public Relations**
Alicia Piquer Sancho

**Exhibitions**
Belén Bartolomé Francia

**Contemporary Art**
Marta Rincón Areitio

**Financial Office**
Julio Andrés Gonzalo

**Legal**
Adriana Moscoso del Prado Hernández

## INSTITUTO CERVANTES

**Director**
Carmen Caffarel Serra

**General Secretary**
Fernando Magro Fernández

**Head of Office**
Manuel Rico Rego

**Head of Culture**
Rufino Sánchez García

**Deputy Director of Culture**
Iñaki Abad Leguina

**Head of Cultural Activities Department**
Ernesto Pérez Zúñiga

**Director of Instituto Cervantes in Amman**
Carlos Varona Narvión

**Director of Instituto Cervantes in Damasco**
Pablo Martín Asuero

## ORGANIZED BY

State Corporation for Spanish Cultural Action Abroad, SEACEX
Instituto Cervantes
Ministry for Foreign Affairs and Cooperation.
Spanish Agency for International Cooperation for Development

## EXHIBITION

**Curator**
Darío Basso

**Assistant Curator**
Marta Lorca

**General Coordination**
Silvia Villanueva, SEACEX
María José Magaña, Instituto Cervantes

**Assembly Design**
Darío Basso

**Transport and Assembly**
Logística del arte, S.L.

**Insurance**
Estrella Seguros
Aon Gil y Carvajal, S.A. Correduría de seguros

## CREDITS

This exhibition owes a lot to the support and collaboration of the following persons and institutions:

Ramón Blecua, Antón Castro, Guatama del Campo, Jordan National Gallery of Fine Arts, Florencia Grassi, José Manuel Jaurena, Leandro Lattes, Silvia Longueira, José Luis Molina, Fairuz Muntaha Mourad, José Negrete, Ester Rodríguez Sánchez, Manuel Romero, Carmen Rosel Bielsa, Manuel Sánchez, Hany Sherbiny, Villotaf, Jairo Zabala.

Fundación Luis Seoane was the original producer of the installation *Algoritmi Dixit*:, within his program *Espazo non Disponible*. The exhibition was later shown in Casa das Artes in Vigo and ended up its touring around Galicia in the Museo do Pobo Galego in Santiago de Compostela.

## CATALOGUE

**Published by**
State Corporation for Spanish Cultural Action Abroad, SEACEX
Instituto Cervantes

**Publishing Coordination**
Marta Lorca
María José Magaña (Instituto Cervantes)
Raquel Mesa (SEACEX)

**Design**
Dardo ds / Cristina Moralejo

**Texts**
David Barro

**Translations**
(English) Moisés Rodríguez Barcia
(Arabic) Nahi Alech, Adnan Kadhim

**Printing and binding**
eurográficas

**Photography**
Avelino Avilleira, El Hortelano, Enrique Touriño, Javi Domínguez, Per Rueda

© Edition, SEACEX
Narratives ©, their authors
Photographs ©, their authors
Reproduced works ©, Darío Basso, VEGAP, 2008

ISBN (SEACEX): 978-84-96933-29-3
ISBN (Instituto Cervantes): 978-84-88252-93-7
NIPO: 503-08-121-6
LEGAL DEPOSIT: C 4092-2008

Cover: Original work. Darío Basso, 2008.
Light bulb lacquer on smooth opale paper.

La exposición del creador español Darío Basso, *Algoritmi Dixit:*, contribuye, con un discurso poético de carga social y cultural, a los objetivos fundamentales de la política y la acción cultural exterior: favorecer el diálogo entre culturas y la diversidad. Principios que se transpiran de este conjunto de "jaimas cairotas" que unifican el tiempo de culturas orientales y occidentales, y conforman esta obra de Basso.

Sus patrones geométricos nos invitan a la búsqueda estética de la materia y de la experimentación, a modo de ordenación abstracta de la experiencia del caos. Como destacan especialistas de su obra, Basso desarrolla un discurso vital, alejado de las actitudes descriptivas o ilustrativas, y se sumerge en la interrelación de la materia y la cultura experimental para aprovechar sus recursos plásticos y crear un nuevo lenguaje y un nuevo orden. *Algoritmi Dixit:* es una experiencia artística que nace de los conceptos que hacen del arte un lenguaje universal y la expresión de la paz, el entendimiento y la creatividad.

El Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación, junto al Instituto Cervantes y la Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior (SEACEX), colaboran para acercar esta obra de Darío Basso, que es un reflejo de percepción del mundo y de aprehensión de la realidad. De este modo, el Gobierno de España contribuye a difundir la obra de nuestros creadores y promociona nuestra cultura, que se ha convertido en la mejor embajadora de nuestro país en el mundo.

*Agoritmi Dixit:* viajará por varias capitales árabes a las que nos unen lazos culturales e históricos y una intensa labor política y diplomática que, paulatinamente, construye el espacio euromediterráneo y se involucra en la Comunidad Internacional. El Gobierno de España impulsa la acción cultural exterior para favorecer el diálogo y el entendimiento; principios que nos acerca la obra de Darío Basso y su voz original, reconocida y apreciada en el lenguaje universal del arte.

**Miguel Ángel Moratinos**
**Ministro de Asuntos Exteriores y de Cooperación**

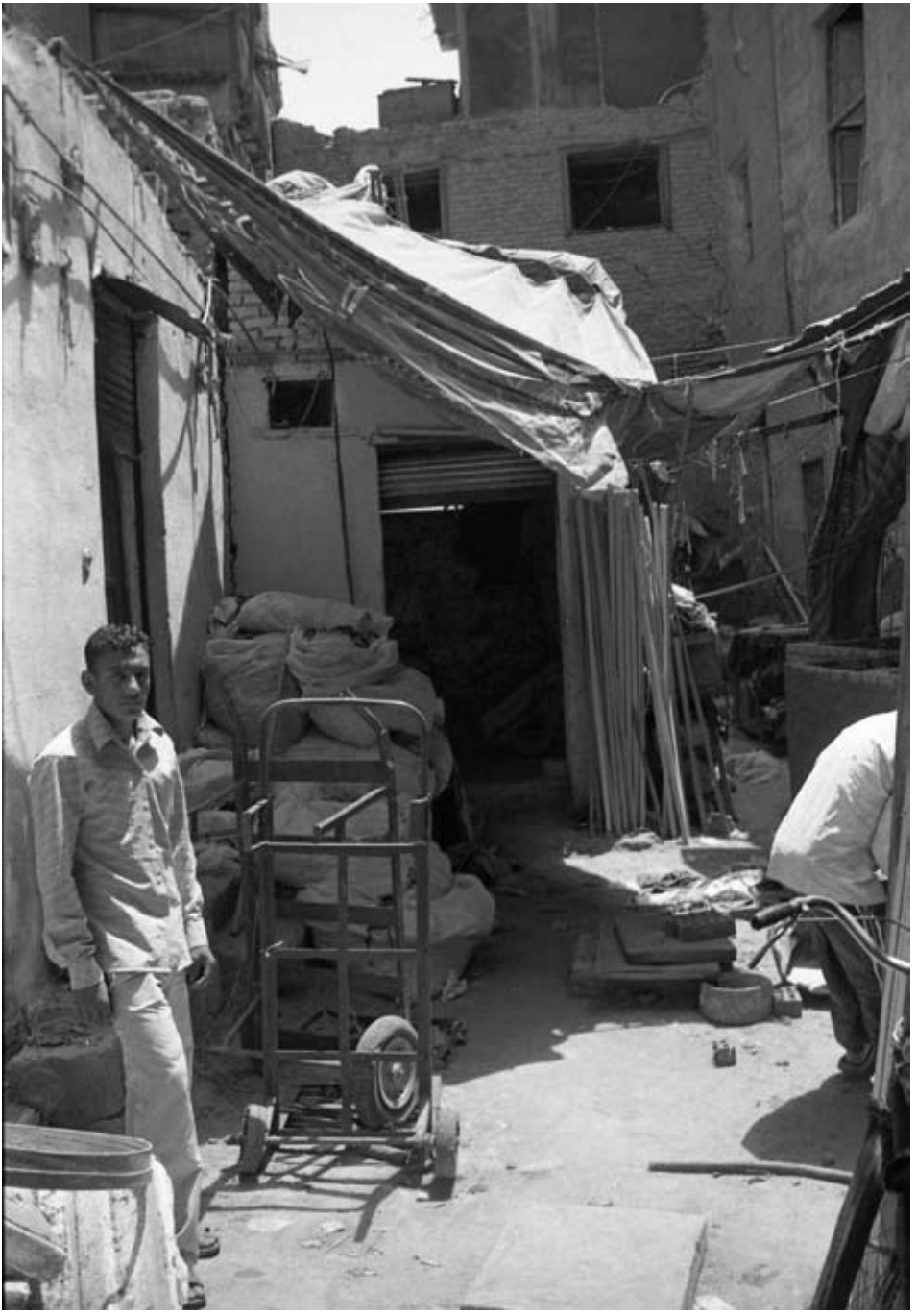
The *Algoritmi Dixit:* exhibition of the Spanish creator Darío Basso contributes, with its poetical rhetoric full of social and cultural contents, to the basic objective of political and cultural action abroad: fostering diversity and communication between different cultures. These are the ideals inspired by Basso's "Cairo haimas", which are able to unify the Eastern and Western cultures.

Its geometrical patterns lead us to the aesthetical search of matter and experimentation, an abstract way of trying to put in order the chaos scheme. As highlighted by experts in his work, Basso develops a vital speech that moves away from descriptive and illustrative attitudes to immerse itself in the interrelation of matter and experimental culture in order to make the most of his plastic resources and produce a new language and a new order. *Algoritmi Dixit:* is an artistic experiment born from the same ideas that make art both a universal language and the embodiment of peace, understanding and creativity.

The Spanish Ministry of Foreign Affairs and Cooperation, along with the Instituto Cervantes and the State Corporation for Spanish Cultural Action Abroad (SEACEX), work together to bring us this project that represents the reflection of Darío Basso's perception of the world and his approach to reality. The Spanish Government thus contributes to spread the work of our creators and promotes our culture, which has become our country's best ambassador in the world.

*Algoritmi Dixit:* will tour several Arabic capitals to which we are linked through cultural and historic ties and an intense politic and diplomatic work that is gradually building the Euro-Mediterranean space and getting involved in the International Community. The Spanish Government promotes cultural action abroad to favour dialogue and understanding, two principles that Basso manages to present us through his work, and to let his original voice, famous and appreciated in the universal language of art, be heard.

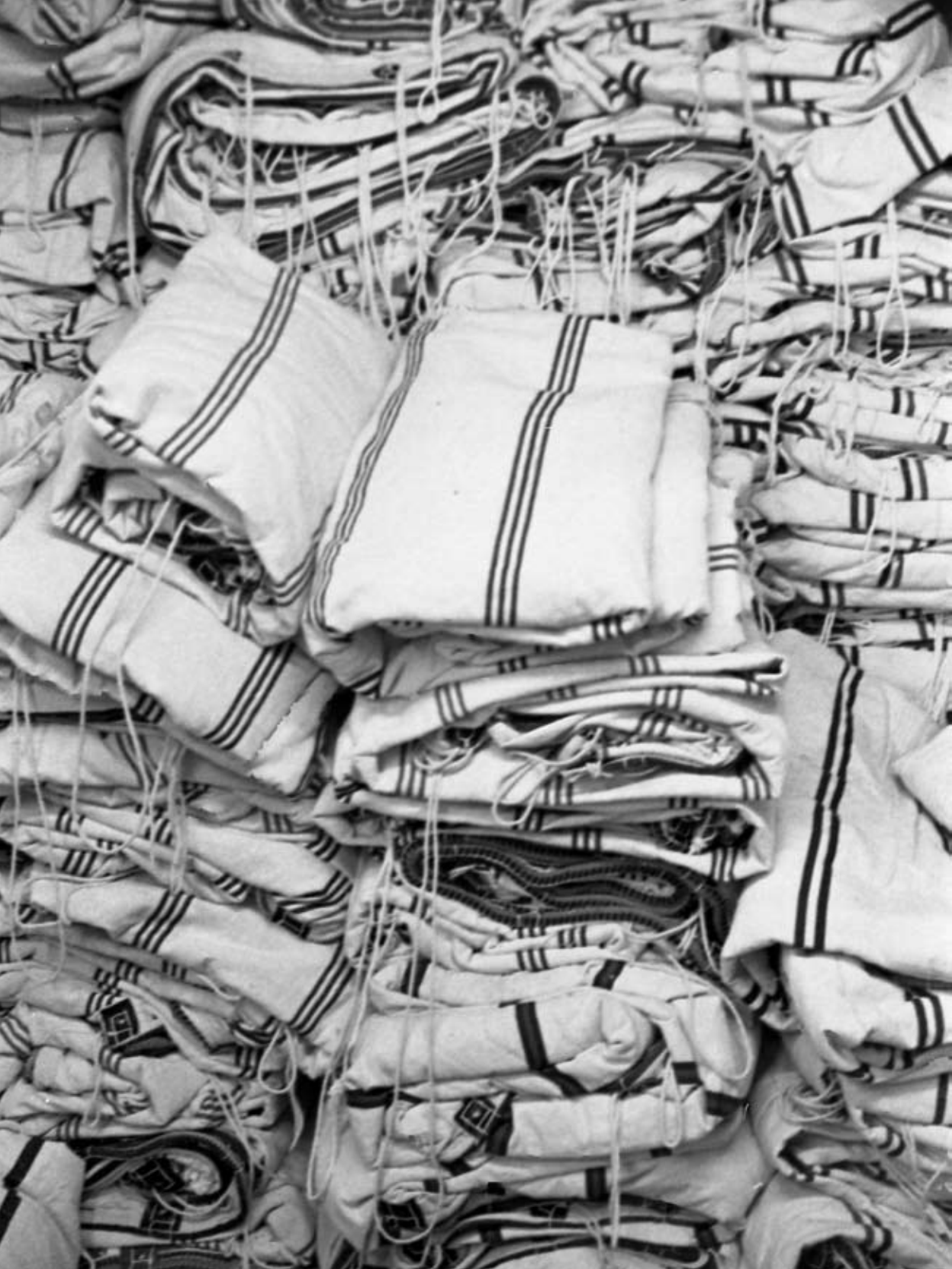
**Miguel Ángel Moratinos**
**Minister of Foreign Affairs and Cooperation**



Idea y materialidad, tradición y actualidad, continuidad y ruptura: una dialéctica, constante y fecunda, un diálogo, abierto y prometedor, una lucha, capaz de resolverse en armonía, y un reto artístico de todos los tiempos, el de indagar las relaciones entre la forma y el contenido. Tales son los rasgos, apresuradamente enunciados, de la pintura de Darío Basso, uno de nuestros artistas más sugestivos por la fuerza vital y la riqueza conceptual de sus creaciones. La tradición de la pintura española, que recorre como una corriente de agua profunda la obra de muchos de los autores más vanguardistas de las últimas generaciones, se revela en su obras como una fuente de inspiración capaz de remontar las más radicales rupturas del gusto y las quiebras periódicas del mismo concepto de imagen, de la propia idea de expresión o, en último extremo, de la actitud ante el arte. Ese es el caso del pintor cuya presente muestra nos ofrece la posibilidad de contemplar veintitrés pinturas –sobre lonas como las utilizadas para construir jaimas- y dos vídeos.

Más allá de los movimientos contemporáneos con los que ha querido contextualizarse la obra de Basso, como el expresionismo abstracto, sus cuadros nos llaman insistentemente a mirar hacia un pasado nunca olvidado, siempre presente por su capacidad de evocar las eternas preguntas sobre el papel del hombre ante el espacio y el tiempo, sobre la relación conflictiva y enriquecedora entre la realidad y el arte. Esa realidad, hecha juego con la materia, el color y la forma, desnuda de adiciones eruditas pero ligada a la cultura, es la que nos descubren las obras de este creador de imágenes donde el hombre y las cosas dialogan consigo mismos en un despojamiento consciente. Las piezas seleccionadas en esta exposición nos ofrecen un panorama riguroso que ilumina también el horizonte vital de toda una generación de artistas españoles. Ese es el objetivo central de esta muestra que podrá contemplarse en Oriente Próximo, y con la que la Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior de España, en estrecha colaboración con el Instituto Cervantes y el Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación, a través de las Embajadas, una vez más, pretende dar a conocer fuera de nuestro país la obra más representativa de los creadores contemporáneos.

**Charo Otegui Pascual**
**Presidenta de la Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior de España, SEACEX**



Idea and materiality, tradition and topicality, continuity and rupture: a permanent and fertile dialectics, an open and promising dialogue, a struggle that can be solved in harmony, and an eternal artistic challenge, the challenge to search the relationships between form and content. Those are the features, hastily formulated, that we find in the painting of Darío Basso, one of our most stimulating artists because of the vital force and conceptual wealth of his creations. The tradition of Spanish painting, that flows as deep water current in the work of many of the most avant-garde authors of recent generations, appears in his works as a source of inspiration that can face the most radical ruptures of taste and the regular breakdowns of the concept of image itself, of the idea of expression or, ultimately, the attitude towards art. This happens with Darío Basso. This exhibition offers us the possibility to enjoy twenty three paintings –made on canvases such as those used to build *haimas*– and two videos.

Beyond contemporary movements used to contextualize the work of Basso, such as abstract expressionism, his paintings push us to look back to a never forgotten past, always present thanks to his capacity to evoke eternal questions on the role of man in space and time, on the troubled and enriching relationship between reality and art. This reality, which becomes mere play with matter, colour and form, deprived of erudite addictions but linked to the culture, unveils before us the works of this creator of images, where man and things establish a dialogue with themselves in a conscious stripping. The works selected in this exhibition offer us a rigorous landscape that also illuminates the vital horizon of a whole generation of Spanish artists. This is the central goal of the show that will be presented in the Middle East and with which the State Corporation for Spanish Cultural Action Abroad, in close collaboration with the Instituto Cervantes and the Spanish Ministry of Foreign Affairs and Cooperation, through its Embassies, aims at presenting, once again, the most representative work of Spanish contemporary creators beyond our borders.

**Charo Otegui Pascual**
**President of the State Corporation for Spanish Cultural Action Abroad, SEACEX**

El Instituto Cervantes en colaboración con la Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior de España (SEACEX), participa en el proyecto *Algoritmi Dixit:* del artista Darío Basso. A través de una instalación de lonas egipcias pintadas por el artista, esta exposición navegará a modo de alfombra mágica por las tierras del Próximo Oriente.

Darío Basso es uno de los creadores más destacados de su generación y se mantiene fiel al proceso casi artesanal y visceral del acto de pintar con su cuerpo inmerso en la obra. Gracias a que piensa e imagina las piezas para ser instaladas expresamente en un lugar, crea arquitecturas que traspasan los límites de un marco imaginario, para expandirse en el espacio como si se tratase de una segunda piel, envolviendo al espectador en una experiencia que va más allá del puro deleite estético.

Este artista actúa como un coleccionista de mitologías e historias, que practica un nomadismo vital que le hace ir en busca de mitos e historias más allá de la mirada occidental. Su obra se nutre de experiencias vividas en sus viajes por Oriente, nutriendo su pintura de símbolos, figuras geométricas, manchas de color y materia, en contacto con las leyes universales de la Cosmología.

El propio soporte de la instalación *Algoritmi Dixit:,* está realizado a partir de las telas de las jaimas que le inspiraron durante un viaje a El Cairo en 2001. Darío, allí donde va, se envuelve de las especificidades de cada lugar, creando una obra que aspira a ser una simbiosis con la naturaleza y el devenir de las civilizaciones y nos introduce en un espacio donde cohabitan iconos ordenados bajo fórmulas mágicas y matemáticas que despiertan sentimientos y reflexiones en quien la contempla. Además, se nos muestra en imágenes el proceso de trabajo, llevándonos y compartiendo con nosotros su territorio, a través de todos los sentidos.

Esta exposición, tras haberse mostrado en la Fundación Luis Seoane de La Coruña, se presenta en Oriente gracias a la estrecha colaboración entre el Ministerio de Asuntos Exteriores de España, el Instituto Cervantes y diversas instituciones locales en las distintas sedes. A todas ellas dirijo mi más sincero agradecimiento, con la intención de estrechar sólidos puentes entre nuestras culturas de Oriente a Occidente.

**Carmen Caffarel Serra**
**Directora del Instituto Cervantes**

The Instituto Cervantes, in collaboration with the State Corporation for Spanish Cultural Action Abroad (SEACEX) participates in the project *Algoritmi Dixit:* by artist Darío Basso. Through the installation of Egyptian canvases painted by the artist, this exhibition will fly over the Near East lands as a magic carpet would.

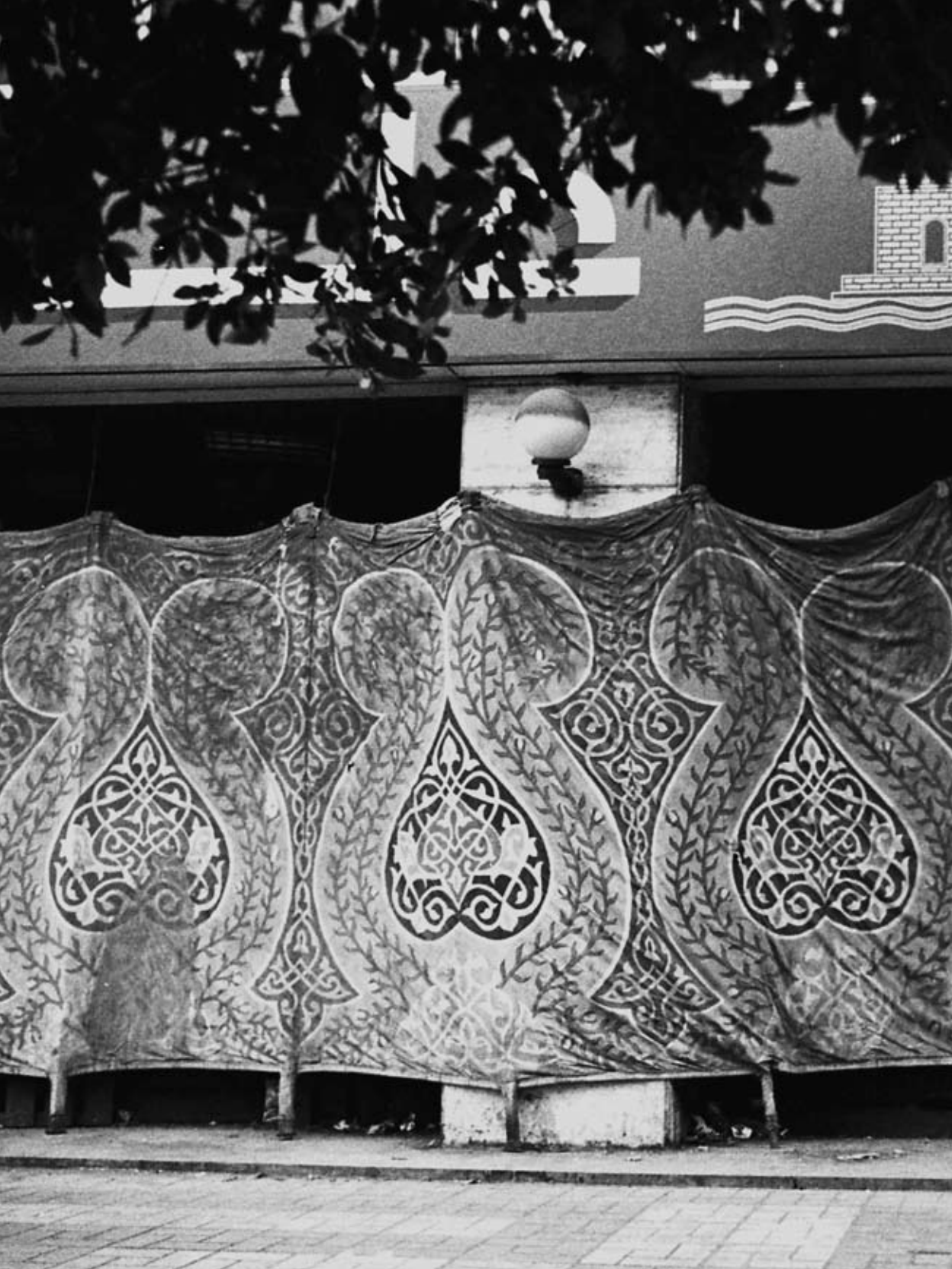
Darío Basso is one of the most outstanding creators of his generation and he remains faithful to his almost handicraft and visceral way of understanding the action of painting with his body deep submerged in the work. Due to his thinking and imagining of the pieces as parts that need to be expressly installed in a particular place, he develops architectures that go beyond the limits of an imaginary frame and expand in space as a second skin capable of wrapping the spectator in an experience that goes way beyond the mere aesthetic delight.

The artist behaves as a mythology and tales collector who responds to a vital nomadism that makes him search myths and stories far away from the Western perspective. His work drinks from the adventures experienced in his trips through the East, which fill his paintings with symbols, geometrical figures, and patches of colour and matter, always remaining close to Cosmology universal laws.

It was his trip to Cairo in 2001 that inspired the very support of the *Algoritmi Dixit:* setting, the canvases used for *haimas*. No matter where he goes, Darío lets himself be absorbed by the characteristics of the place, creating a work that aims to become a symbiosis between Nature and the civilization's fate and introduces us in a world where icons, organized according to magic and mathematic formulas, manage to cohabit arising feelings and thoughts in those who contemplate it. Moreover, he shows us images of the working process, taking us with him and sharing his territory, with all senses.

After its presentation at the Fundación Luis Seoane in Corunna, the exhibition tours the East, thanks to the close collaboration between the Spanish Ministry of Foreign Affairs, Instituto Cervnates and several local institutions in the different venues. I want to express my sincere gratitude to all these institutions, with the aim of establishing closer and solid links between the Eastern and Western cultures.

**Carmen Caffarel Serra**
**Director of Instituto Cervantes**



David Barro | Darío Basso.
Pintura en presente continuo...

Semeja fácil escribir sobre pintura en un momento donde ya hemos asumido un nuevo interés por pintar. Máxime, como en este caso, si tratamos de presentar a un artista que siempre se ha mantenido firme a una situación: continuar pintando. Más que de pintura, hablamos, por tanto, de una actitud; porque todos sabemos que esa pintura que tantos debates ha suscitado, que tantas veces hemos querido matar, sólo ha llegado a palidecer como técnica y como primacía entre los géneros. La pintura, como tan bien ha señalado De Duve, es una tradición y ya no una técnica, una revisión de ideas, de formas de pensar, seguramente, sobre la propia pintura en su posibilidad de aprehender el mundo.

Una vez superado el dominio de la 'autoreferencialidad', de la 'esencia' y tras la auscultación continua de la pintura como categoría, da la sensación que desde hace años asistimos a diferentes continuaciones en relación a un medio heredado. Pero también a un nuevo estallido que parece querer decirnos que, ahora, de la pintura podemos esperarnos cualquier cosa. Así, sin tendencias, ni grupos sólidos, ni estrategias, cobra más sentido, si cabe, la actitud tomada por Darío Basso, que ha sabido generar una pintura con forma de palimpsesto donde la idea y su desarrollo conforman la forma. Entenderemos así sus rodeos, las casualidades y, por encima de todo, la fuerza del impulso de 'tener' o 'querer' pintar algo.

Es por tanto que, en un mundo donde aparentemente todo puede ser pintura, poco nos importa -de inicio- el estilo que ha desarrollado Darío Basso. O si ha querido fundamentarse en un estilo concreto. Primaremos, antes de nada, el impulso antes referido y que funciona, en última instancia, como pulso ante lo natural, ante lo vivido, ante una forma -ahora sí también técnica- de congelar la experiencia. Porque la pintura de Darío Basso es una pintura de consecuencia, una pintura que procura (re)construir -ya no ilustrar- la propia historia vital de un artista que tenemos que entender como coleccionista de mitologías e historias que coquetean con culturas ajenas a nuestra mirada occidental. Máxime a partir de la pieza que da origen a este libro que parte, efectivamente, de esa correspondencia cultural y artística entre civilizaciones de oriente y occidente, pero también de sus ciencias, creencias y avances que Darío Basso funde en un mismo espacio visual.

Insistamos para dejarlo claro como punto de partida: en Darío Basso la pintura nace de la experiencia, como aquel fluir caótico que Michel Serres destila de Lucrecio en su empeño en mostrar que el nacimiento de la física nace en el siglo I antes de Cristo a partir del texto *De la naturaleza de las cosas*, del citado poeta y filósofo romano. Lucrecio describe dos clases de caos, el caos/pendiente -caudal laminar de los elementos o flujo que traza

un espacio fibrado- y el caos/nube -más desordenado, fluctuante y lleno de disimilitudes y oposiciones-, sobre los que se impondrá el torbellino a modo de pre-ordenación de las cosas. La pintura de Darío Basso también viene a ser un *orden sobre el desorden*, o más concretamente un torbellino por fluxión más cercano al primer caos de los citados, a la acumulación, que a la fluctuación de un mundo donde todo es imagen y su proliferación el principal síntoma iconoclasta de nuestro tiempo, como señalará Baudrillard. Sería algo así como la virtual pasividad de un dado[1], una deriva. Su quietud es aparente y otras voluntades lo rigen, en el caso de la *pintura inevitable* de Basso una vital o natural. O mejor, como aquella imagen que el botánico inglés Robert Brown contempló a través de un rudimentario microscopio en 1827 y que hoy conocemos como movimiento browniano: un grano de polen suspendido en la superficie del agua se mueve erráticamente, zigzagueando y cambiando inadvertidamente de dirección. El agua está completamente quieta, nada la perturba. El polen se mueve porque está siendo constantemente golpeado por las moléculas de agua que lo rodean. Los golpes no ocurren por igual en todas las direcciones, y de este modo se crea una pequeña fuerza aleatoria que conduce al grano de polen como si fuera la copa de una *ouija*. Sólo una mirada atenta puede descubrir o aprehender tal posibilidad expresiva. Lo señala John Berger en su libro *Mirar*: "todo arte basado en una profunda observación de la naturaleza termina por modificar el modo de verla, ya sea confirmando con mayor fuerza uno ya establecido, o proponiendo otro nuevo"[2]. Y esa mirada tensa, ese *otro orden*, es la pintura de Darío Basso, preocupada por la captura que emerge siempre que la contemplación se torna intensa, por la experiencia vivida de manera consciente por un hombre que continua teniendo presencia como centro natural, como signo activo del movimiento incesante del universo, como memoria arrastrada en esa fluidez circular.

Habría que matizar que en Darío Basso esa mirada tensa se ofrece como necesidad, como deseo de utopía eterna, de dilatar un diario visual. Y será ésta un anhelo de esa experiencia total que ha estado detrás, en muchos casos, de la tradición pictórica, esa que ha tratado de *llevarnos dentro*. La pintura emerge así como fragmento capaz de suspender la realidad o congelar el deseo, procediendo de lo inabarcable de la imagen natural, que podría funcio-

1 Mallarmé señala como todo pensamiento emite una jugada de dados (S. Mallarmé: *Obra poética II*, Hiperión, Madrid, 1980).

2 J. Berger: *Mirar*, Gustavo Gili, Barcelona, 2001

nar como un aroma, si seguimos a un Eugenio Trías convencido de que el olor es el refugio inaccesible de la memoria involuntaria. Si el reconocimiento de un aroma tiene, antes de cualquier otro recuerdo, el privilegio de consolar, para Trías tal vez sea así porque adormece la conciencia del paso del tiempo. Aferrarnos a ese aroma significará tomar conciencia de nuestro sueño para no hundirnos, como el sonámbulo que debe seguir soñando para no precipitarse al suelo, que diría Nietzsche, o como nuestro artista empeñado en captar lo imposible, a la manera romántica -al fin y al cabo, cuando hoy hablamos de romanticismo, lo hacemos como ente revitalizador de una estética de rebelión ante la imposibilidad de capturar plásticamente algún latido de nuestra realidad vital. Como esa pintura que interesa a Darío Basso, una pintura panorámica y simbiótica en su universalidad que actúa como centro de la escena capaz de aprehender visualidad y/o realidad icónica.

En el fondo, nos referimos a un deseo que no se sitúa en la forma abstracta ni en la figura, sino que seguramente se esconde antes o después para habitar en la memoria del artista o susurrar desde la cadencia más silenciosa. El deseo aparece en lo que nos escapa, en la vida/viaje que intuimos, en el gesto incapturable, en la *ruptura de la barrera*. Esa imposibilidad podría llevarnos a una pregunta dislocada de nuestro discurso: ¿Por qué los niños no quieren irse a dormir? La respuesta es por ese deseo de ir más allá, de seguir mirando y alimentando una utópica noche eterna que como adultos destilamos cuando insistimos en continuar alcoholizados para completar lo incompleto, lo indefinido, como esa sensación deformada que llevó a Bacon a recurrir a expresiones como 'secuencias movedizas', 'niveles sensitivos', 'órdenes de sensaciones' o 'dominios sensibles', en sus entrevistas. Deleuze nos recuerda como Bacon no deja de decir que la sensación es lo que pasa de un 'orden' a otro, de un 'nivel' a otro, de un 'dominio' a otro. Y resulta evidente que ahí radica también ese carácter de palimpsesto vital que advertimos en la trayectoria de Darío Basso, en la que, en todo caso, hay que significar que aunque sus meandros formales son evidentes, el cauce conceptual por el que circula su obra no ha variado excesivamente y evidencia esa actitud firme que señalamos como clave a la hora de desvendar nuestro discurso. Y es que -no podemos dejar de señalarlo-, más que de 'trayectoria' deberíamos hablar de 'trayecto', ya que toda esa experiencia en Darío Basso cobra forma de camino o sendero donde sólo las formas se bifurcan.

Así entenderemos eso que señala Xosé Antón Castro como uno de los objetivos claves para entender su producción, que no es otra cosa que "englobar culturas, fundir símbo-

los y ser capaz de convertir la escritura cuneiforme o los ancestrales referentes y ruinas sagradas, desde Nepal y la India hasta el Oriente próximo, en otro propósito sorprendente"[3]. En el fondo hablamos de sedimentaciones, de memorias, de experiencias, porque como escribe Borges, los pasos que da un hombre desde su nacimiento hasta su muerte, diseñan en el tiempo una figura inconcebible. Darío Basso experimenta lo natural desde el arte de un modo capaz de contradecir lo unidireccional y rígido de la pintura, ya que aunque informado y consciente de los avatares críticos de ésta y sus procedimientos, ha optado por un lado más pasional o incluso épico guiado por su *inevitable* nomadismo. Por eso, Fernando Castro nos habla de una "desmesura plástica, esto es, de una resistencia a seguir los caminos trillados del gestualismo bronco o del lirismo acaramelado"[4]. Castro sitúa su pintura entre la fuerza del gesto y la construcción dulce de la imagen, advirtiendo que "más que gestos que remitan al 'cuerpo humano', en los cuadros de este artista parece que hubiera acontecido algo que supera al sujeto para implicar a la 'naturaleza', pero también a la cruda accidentalidad de la pintura"[5].

Entiendo, por tanto, que Darío Basso no trata sólo de representar la experiencia, sino de indagar en su esencia. Resulta evidente si nos atenemos a alguna de sus acciones de simbiosis con lo natural, como cuando sintió la necesidad de bañarse con la pintura, como *buscando su tiempo* para traducirla y mimetizarla. Como en la filosofía oriental, Darío Basso trata de capturar lo íntimo, la serena coincidencia del cuerpo, la naturaleza y la cutícula de la pintura. Y de esa suerte de llamamiento espera la revelación. Arte y vida cobran relación a partir de esa síntesis sensorial y/o emoción estética. En definitiva, la pintura resulta de esa breve condensación de la intensidad de una sensación, como un algoritmo a modo de procedimiento que consigue desvendar el problema, aunque sea de forma serendípica.

En la pintura de Darío Basso la acción deviene imagen y el gesto, metáfora. Lo performativo resulta vital como cauce para *el lugar de la pintura*. Seguramente, estas premisas no están lejos de aquello que Rosalind Krauss expuso a propósito de la escultura. Así, algunos críticos como Sven-Olov Wallenstein, se han hecho eco de cómo Krauss, al final de su

3 Xosé Antón Castro, *Darío Basso*, galería Estiarte, Madrid, 1990
4 Fernando Castro Flórez, *La gracia del instante (Una consideración mínima sobre la obra de Darío Basso)*.
5 Idem.

ensayo, insinúa un campo expandido para la pintura que podría centrarse en la oposición entre lo único y lo reproducible.

Es obvio que la oposición entre lo único y lo reproducible juega un papel constitutivo en partes substanciales de la pintura Modernista, como hemos visto por ejemplo en el diagnóstico de Meyer Shapiro de la situación a finales de los cincuenta, en donde la presencia y movimiento de la mano existió en oposición de la función alienada de la tecnología moderna en un intento de preservar la dimensión humanista que tenía la lamentable característica de no ser capaz de hacer algo que no fuera retroceder. Al mismo tiempo, Shapiro apunta a otra tradición que intenta incorporar lo que fue definido como lo que está *fuera del campo* de la pintura a través de técnicas seriales, a través de la deconstrucción consciente (pensemos en los brochazos de Lichtenstein), usando nuevos soportes o pinturas industriales (un ejemplo sería Stella) o incorporando fotografías u objetos *ready-made* (como sería el caso de Rauschenberg)... Todo esto forma parte de un pasaje más allá del Modernismo, que de hecho es el primero en ser denominado como 'postmodernismo' en el famoso ensayo de Leo Steinberg, *Other Criteria*. Steinberg se centra en el modo en que la imagen se transforma cuando ya no puede ser considerada como forma perpendicular en correlación con el cuerpo erguido, sino que se gira 90º para crear una forma reclinada o *flatbed* (término derivado de la tecnología del grabado); por ejemplo una obra neutra de superficie que ahora es privada de estar, como en la famosa ventana de Alberti, abierta a un espacio imaginario. En un comentario irónico obviamente dirigido a Greenberg, Steinberg señala que la planitud de la imagen no era más problemática que la planitud de un pupitre desordenado o un suelo sin barrer. Lo que aquí se formula es la idea de un espacio general de inscripción que es reminiscencia del 'campo expandido' de Krauss, y ninguno de los argumentos de Steinberg parece prohibirnos eliminar el marco de la superficie y los límites físicos (lo que la imagen de una habitación desordenada también nos invitaría a hacer).

La pintura de Darío Basso ha tomado este paso decisivo, y no trata tanto de poner en cuestión este tipo de demarcaciones como de investigar lo 'pictórico' como efecto, más allá de lo específico del medio y las convenciones estratégicas del Formalismo, y el vínculo con la mano y con la dialéctica de auto-externalización recalcitrante del sujeto, materia viva de lo que una vez constituyó los fundamentos de la retórica existencial del 'action painting'. "La situación en la que pinta Darío Basso es, si vamos más allá de la mentalidad crítica obtusa en la que estamos emplazados, principalmente pluralista como justa manifestación de

un período estético y epistemológico 'post-narrativo'"[6]. Pero *indiscutiblemente expandida* como evidencia la disposición y sentido de su instalación *Algoritmi Dixit:*, que se compone de veintitrés pinturas de 4'30 x 2'60 metros.

En ésta, como revela Darío, se representan sobre las telas los teoremas de Pitágoras, recuperados por Abu Abdallah Muhammad Ibn Moussa Al Jwarizmi (Abu Yã'far) en su obra *Quitab Al Jabr Al Mugabala* entre los años 800 y 825 y llegados a Occidente en 1202, con la traducción al latín de Fibonacci del texto que recogía el sistema de numeración hindú y el concepto de cero, y cuyas primeras palabras dan título a la exposición. Darío Basso trata de generar nuevos territorios expansivos para esa naturaleza culturizada en pintura que, en este caso, envuelve al espectador, situando la pintura como escenografía. Es evidente que esto no indica novedad alguna; hace tiempo que muchos artistas no sólo rompieron con el cuadro sino con el muro, legando enormes instalaciones que han de ser leídas como pinturas, por voluntad del artista. Es, por tanto, una pintura que permite seguir hablando de pintura: composición, espacio, color, ritmo... Todo nos remite a una tradición salvo la superación definitiva del concepto de marco. El espacio arquitectónico es ahora la superficie, sino para pintar sí para articular una obra que se adapta y nace pensando en esa (re)ubicación. Podríamos pensar en Gerhard Merz y su *archipittura*, pero en el caso de Basso se busca más el mestizaje, la subversión del lugar como formato. Porque la pintura está demasiado formateada, tiene demasiado peso, demasiada historia. Y Darío Basso, lejos de acotar ese deseo, según sus propias palabras 'impreciso', de trasladar a su obra toda la naturaleza que recorre y explora, nos invita a un viaje iniciático cristalizado desde la viceversa.

La pintura de Basso es como un río que arrastra todo a su paso. El lugar, un cauce que más que contener deja que ésta se desborde en su incontinencia hasta confundir los soportes, estirando el espacio como aquel empeño de David Reed de provocar un efecto de movimiento a partir del formato panorámico. Reed advierte que al mirar una parte aislada de sus "alargadas pinturas horizontales, las otras partes, que ves fuera de las esquinas de tu ojo, parecen moverse, porque la visión periférica es especialmente sensible al movi-

6 Idem.

miento... Puedo reforzar este efecto con la pintura, algunas zonas están borrosas como el fuera de foco fotográfico, y otras están representadas claramente"[7].

La propuesta que Darío Basso presenta para la Fundación Luis Seoane encajaría así con los pensamientos de Brian O'Doherty que estima que a medida que la modernidad alcanza la mayoría de edad, el contexto se convierte en contenido. En una peculiar inversión, el objeto introducido en una galería 'enmarca' a la galería y sus normas. Hoy parece indiscutible que la fisicidad del entorno que alberga la obra se entiende como parte indispensable para entenderla; obra y contexto se toman como un todo conjunto que se consolida desde las actitudes rebeldes o antimuseísticas de los actuantes del arte de las performances o el *Land Art* que expandieron nuestra visión del arte hasta espacios, en muchos casos, inabarcables. Hablamos del arte como *experiencia participativa* del espectador que, en muchos casos, penetra la obra en videoinstalaciones que huyen y buscan espacios fuera del monitor para valorar el tiempo, la capacidad especulativa y el nivel de estímulos que multiplica las posibilidades, pero también de una pintura que cada vez más reniega de sus márgenes para valorar el contexto, como resulta en este caso. Porque hoy no es necesario expresarse en el cuadro y pienso otra vez en Krauss cuando afirma que a medida que la frontera entre lo de dentro (la pintura) y lo de fuera (el marco) empieza a desdibujarse y romperse, cabe la posibilidad de percibir hasta qué punto la 'pintura como unidad' es una categoría artificial, construida sobre la base del deseo, muy similar a la 'edición original'. En este terreno indefinido, cada silencio es una veladura, cada transparencia un gesto, cada bastidor una pausa. Pero siempre, sometidos a ese grado de imprecisión, a esa construcción de la mirada, a la especulación espacial.

Curioso es que ya a principios de los años noventa, Achille Bonito Oliva hablaba de ese movimiento calificándolo de eterno, de relaciones móviles, de remolinos y corrientes que Basso llevaba a la superficie para congelar el gesto en imagen[8]. Y es que detrás de la consecuencia formal existe una causa guiada por ese deseo de expresar lo personal, un detalle que justifica. Y hablamos de pintura, aunque sea ahora la arquitectura la que con-

7 Armstrong, E.: "David Reed: Painting in the Age of Electronic Media", en *David Reed Paintings*, Motion Pictures. Museum of Contemporary Art, San Diego, 1999

8 Achille Bonito Oliva: "Aníbal contra Roma: la forma contra la potencia", *Darío Basso*, Galería Antonio Machón, Madrid, 1991

fiera significado a la estructura histórica de la pintura, como, por otro lado, en casi toda la historia. El espacio se consolida, por tanto, como nexo global de una totalidad.

Esta exposición es la respuesta a unas circunstancias concretas, desarrollando ideas a través de un metalenguaje interesado en las relaciones entre imágenes y, sobre todo, entre éstas, su historia y su soporte arquitectónico. Cualquier accidente arquitectónico podría convertirse en pretexto a priori para ensayar variaciones pictóricas, porque ser pintor hoy en día supone, en comparación a otros medios de creación de imágenes, un cuestionamiento continuo de la naturaleza y ortodoxia de la pintura. Es necesaria cierta resistencia.

Pensemos en las reflexiones de Honoré de Balzac en su *Théorie de la démarche*, donde se cuestionaba lo extraordinario de observar que desde que el hombre camina nadie se ha preguntado porqué lo hace, cómo camina o si lo hace realmente. El nomadismo declarado de Darío Basso debemos entenderlo como una contaminación de encuentros y vivencias. De ahí lo significativo de la finalidad de este proyecto: "Englobar culturas, fundir símbolos, utilizar la cúpula como expresión de la bóveda celeste, el círculo como manifestación del centro y representación de las leyes cosmológica que afectan a toda la creación, contemplar la arquitectura como parte que experimenta la propia historia y en sí, la personifica; situando al hombre en ese centro, con su identidad natural, desde su posición esencial, una única presencia física, en simbiosis con el universo".

Hablamos del arte como libertad, donde nada está impuesto y la idea, en muchos casos, acaba por aliarse con el azar. Pero, sobre todo, el arte como camino muchas veces errático que nos lleva a ir más allá dependiendo de nuestra propia generosidad visual, de nuestra capacidad de economizar lo vivido en la simplicidad de un gesto, de un hallazgo que, en el caso de Darío Basso es formalizado en pintura. En todo caso, siempre quedará cierta impotencia, de alcanzar lo inalcanzable, la plenitud absoluta de la experiencia; *donde el decir es imposible*, que nos diría cualquier poeta. Esa energía del instante nunca resulta completa, como un surfista que espera la gran ola, porque el tiempo no deja de correr. Y en esa imposibilidad, sublime, líquida, desafiante para con lo desconocido, se alberga la victoria de la pintura de Darío Basso, o mejor, la necesidad de seguir intentando la pintura definitiva; de estar en el *camino errante* de la búsqueda serendípica.

Podríamos pensar que esta propuesta de Darío Basso nos retiene en un *otro tiempo*, como en el patio de una prisión. Pero seguramente, y por paradójico que parezca, el efecto

debería ser el contrario. Michael Hardt a propósito del tiempo en la prisión señala como "el tiempo se estira y se colapsa en una especie de ilusión óptica. Cada día está lleno de actividades y citas obligatorias y especificadas con todo detalle. El tiempo se mueve al ritmo de un caracol, el día es interminable. Miras esa mosca en la pared y sus movimientos parecen infinitamente lentos. La comida parece no llegar nunca, sin embargo cuando recuerdas esos días desde la distancia parecen indistinguibles. Se pliegan unos sobre otros como el fuelle de un acordeón. El tiempo utilizado parece no tener duración, la precisa repetición de sus componentes, la homogeneidad y la falta de novedad le quitan sustancia. El tiempo de prisión carece del azar, es tiempo predestinado. Nada es impredecible. Todo está planeado de antemano por un poder superior. Las variadas manos de las autoridades penitenciarias parecen darle concreción a la mano todopoderosa del destino que mueve al preso a través del camino programado de la sentencia. Los presos tratan en vano de aferrarse a este tiempo volátil y efímero dotándolo de alguna sustancia o concreción aunque sólo sea simbólicamente, tachando los días en un calendario, rayando un muro marcan el tiempo"[9]. Pero en la pintura de Darío Basso sí hay espacio para el azar y el encuentro: "Allá donde viajo, trato de impregnarme de la materia. Esa materia, diferente en cada lugar, constituye desde siempre la base de mi medio expresivo. Me ofrece las texturas, los colores, las formas, me impone las normas para hacer que el mundo conviva con mis cuadros"[10]. Su pintura deja, por encima de todo, libertad para el hecho pictórico, para cuando la pintura no sólo es pintura, sino una idea o, simplemente, una sensación de tiempo vivido.

Lo decía Barry Schwabesky: la pintura contemporánea retiene de su pasado Modernista y Conceptual la creencia de que el trabajo de cada artista debía tomar una posición, que una pintura no es sólo una pintura sino también la representación de una idea sobre pintura. De ahí que nuestra primera pregunta debiera ser: ¿Cuál es la idea que impulsa a Darío Basso a seguir pintando? Seguramente, estará cerca de aquello que Fernando Castro Flórez define como 'anhelo presocrático'. Según Castro, Darío Basso quiere producir como lo hace la naturaleza, "desea llegar a integrarse en una 'verdad atmosférica', acoplándose a una 'música del mundo' en la que los deseos puedan, finalmente, encarnarse. Cuando vemos las huellas de sus pasos sobre la superficie pictórica, esa danza frenética y, al

9 Hardt, M.: "Prison Time", Dardo magazine nº5, Santiago de Compostela, 2007

10 Texto de Darío Basso.

mismo tiempo, calculada, pensamos en una *peregrinatio* mística, en un intento de dotar a la obra de arte de una antigua sabiduría"[11]. Así, pasará del agua como elemento esencial de lo vital a los ríos de arena de los desiertos de Marruecos, una realidad craquelada por el tiempo, por una aridez que llega a resultar tan inmensa y monstruosa como aquel Leviatán que lo hacía retornar eternamente a sus orígenes gallegos en 2003. La pintura de Basso es un pulso a la vida, un reloj, una unidad de medida, un algoritmo, como insiste en este nuevo manual de instrucciones que nos lega pintando. Por eso desde siempre exhibió cierta inclinación por soportes poco convencionales, juegos de azar que no hacen sino revelar ese gusto por la vida, esa capacidad de descubrir el Panteón o el Baharat Mata como lugares capaces de generar pintura de la misma manera que la humedad de la selva, la nieve o el abandono dan forma a la tensión anhelada, a la pintura/superficie de acontecimientos. De ahí que no se resista a dejar los cuadros flotando en un río o abandonarlos a la suerte de lo natural. "Deslumbrado, una vez más, por la exhuberancia y el poder de otra forma de naturaleza, trato de sintetizar esa inmensidad, en una tentativa de aproximación a la tierra y a su esencia, nuevo intento de simbiosis del hombre con su entorno, escenario para mi danza ritual, paso del individuo sobre ese espacio delimitado"[12].

Así su pintura se revela como una foto-fija de esa naturaleza capaz de sorprendernos. Pero también de esa naturaleza culturizada como cuando ahora esas jaimas cairotas impresas a partir de patrones geométricos y teselas matemáticas, que habitualmente revisten y ornamentan los edificios, se funden en una suerte de pintura abstracta. Lo señalaba Marcel Proust: gracias al arte tenemos a nuestra disposición, en lugar de ver solamente un único mundo -el nuestro-, ver una multiplicidad de mundos que, más diferentes entre sí que todos los demás que giran dentro de lo infinito, siguen enviándonos, después todavía de haberse extinguido el foco que fue su punto de partida, un rayo de luz que solamente les es a ellos propio. Esa segunda creación defendida desde la teoría proustiana, estimo que se acerca a la pintura de un Basso preocupado por evitar la parálisis del desarrollo de lo esencial, en cuanto a reductivo, y abrirse así a lo múltiple y asociativo, a la fuerza dialéctica entre lo real y lo aparente que acaba por emparentarlo con un tipo de espacialidad barroca.

Posiblemente Basso entienda el proceso de la pintura como un cruce entre lo técnico y lo mágico, como un conjunto de imágenes que impulsan la emoción a partir de una serie de

11 Idem, Castro.
12 Texto de Darío Basso.

energías o fuerzas invisibles. Para ello recoge una estrategia llamémosle representacional aunque desvirtuada para fines abstractos que deriva en esa multiplicidad de mundos en conexión, en esa suerte de agrupaciones de cadencia poética que conforman su particular vocabulario pictórico.

Para Basso, insistimos, la pintura surge de la vida y dialoga con ella. La calibrada energía de sus pinturas me recuerda a una frase de uno de los maestros del jazz, Pat Metheny, donde asevera que la "música es básicamente fusión, influida por lo que le rodea. A lo largo de la historia se han intentado separar los distintos estilos y géneros, pero ellos mismos han tendido a fusionarse. Es importante conocer las raíces y la pureza musical, pero hay que estar abierto a todo". Lo mismo podríamos decir de la pintura u, homenajeando a Bachelard, recordar como la unidad implica homogeneidad, arriesgándose así a convertirse en una unidad sencilla; mientras, la síntesis, tiene que ver con las relaciones y puede existir entre elementos diferentes. Y así es la pintura de Darío Basso sintética y a la vez irresoluble como el alquimista que camina hacia su laboratorio:

*"Mientras va al encuentro de los cuatro elementos de siempre, su mente rumia que le esperan sobre la mesa, y que después de una larga jornada de trabajo con ellos, cerrará la puerta sin haber encontrado el quinto elemento. / Lleva haciendo esto todos los días de muchos años. / Con el tiempo, su laboratorio había adquirido un olor particular, ese olor macerado y espeso, síntesis resultante de la manipulación del compendio de materiales, materias y elementos con los que habitualmente trabaja. / Incluso fuera del laboratorio, de vez en cuando, reconocía ese olor familiar que quizás traía en su memoria, o que tal vez producía algún otro alquimista que se agrupaba, con más colegas, en el mismo barrio. También los objetos que salían de su laboratorio arrastraban ese olor. / Lo que él nunca supo es que el quinto elemento era la misma sustancia que, con los años, había llenado el espacio de todo su laboratorio, y que él mismo dejaba escapar cada mañana, cuando abría la puerta, para empezar un nuevo día de trabajo"*[13].

Ese olor como memoria, esa síntesis bachelardiana, se da en *Algoritmi Dixit:*, con unas telas que funcionan a modo de "pieles o que albergan estructuras provistas de memoria, llenas de referencias, de identidades, de vida sedimentada", en palabras del artista. Así, la pintura funciona como reescritura sobre la memoria, un tanto a la manera del prota-

13 Texto del artista titulado "Olor a Alquimista", Campello sul Clitunno, 1998.

gonista de *Memento*, de Christopher Noland, que escribe frases en su propio cuerpo para recordar quien es, su propia historia. En Darío Basso será la memoria de ese nomadismo antes citado, pero no deja de ser, en esencia, una pintura tejida como escritura. El cine nos lo recuerda casi obsesivamente en *The Pillow Book*, película de Peter Greenaway donde Nagiko, su protagonista, está acostumbrada a que su padre escriba sobre su cuerpo cada uno de sus cumpleaños, lo que le lleva de mayor a pedir a sus amantes que escriban sobre su cuerpo y a escribir su historia sobre el cuerpo de éstos. La historia, la memoria, es aquí una suerte de rozamiento, una disolución de la frontera de lo que es inherente al hombre y lo que no lo era, de lo que pertenece a nuestro entorno y acaba por configurar nuestro propio ser, del observador que acaba conformando una nueva forma de mirar. La pintura de Darío Basso esconde todo eso, y en este sentido es reversible, o mejor, como una banda de Moebius que nos hace circular siempre por una misma cara pero que son dos, interior y exterior, como esta pintura que es naturaleza y hombre, pero también civilización, arquitectura.

La pintura de Darío Basso trata de unificar culturas; siempre lo ha intentado y, en este último caso, resulta evidente desde la elección del soporte a las metáforas icónicas. Porque detrás de la consecuencia formal existe una causa guiada por ese deseo de expresar lo personal, lo vivido, un detalle que justifica. Así, cada pintura es una idea de pintura, igual que cada forma en el espacio, que cada ritmo, o cada inscripción evoca la experiencia contenida, aunque semejen dispersarse de manera aleatoria. El espectador se confunde en una suerte de evasión espacial, ya que la arquitectura, más que nunca, confiere significado a la estructura histórica de la pintura.

Detrás de todo ello, intuimos la influencia de una época que ha provocado la disolución del concepto de género; del sinsentido que supone hoy hablar de escultura, pintura o fotografía como fragmentos y no como productos de una totalidad. El espacio se consolida, por tanto, como nexo global de una totalidad. Y de ahí ese interés por el círculo a modo de metáfora del movimiento. Porque necesitamos movernos para sentir lo expandido de la pintura de Darío, para entender las relaciones que nacen de la combinación de elementos, en ese caleidoscopio con forma de pintura. Pero también en ese círculo que tantas veces ha simbolizado la perfección, el cielo, la eternidad, la creación, esa *etapa final*.

Pero por otro lado, hablamos de una obra efímera, preparada *ad hoc* para el lugar y que, como su origen, permanecerá en el tiempo más como memoria que como producto físico.

Nunca más oportuno todo esto que en el *presente continuo* de la pintura de Darío Basso. Estamos ante un trabajo de intervención que, en cierto modo, supone una batalla tan a favor como en contra de los conceptos más rígidos de pintura. Así, se buscan respuestas a circunstancias concretas, desarrollando ideas a través de un metalenguaje interesado en las relaciones entre imágenes y, sobre todo, entre éstas y su soporte arquitectónico; la pintura antecede al cuadro relacionándola con la arquitectura, considerándola como "objeto específico". Todo esto remarca que el renacer pictórico se debe en gran medida a que el punto de partida ya no se establece en sí misma, sino en el todo que la precede.

En similar sentido se expresaba Sol LeWitt cuando rechazaba el empleo de palabras tales como pintura y escultura, que connotan toda una tradición e implican una aceptación consecuente de esa tradición, imponiendo limitaciones al artista que rechaza hacer un arte que vaya más allá de esas limitaciones. Parece como si para determinados artistas resultase insuficiente la mera exposición de sus cuadros, percibiendo ese efecto doble de imágenes producidas dentro del cuadro e imágenes conformadas fuera de él. Es la realidad como collage, potenciada por avances tecnológicos. Así se reclama la importancia del contexto, que soporta al arte como una pared al cuadro. Porque como señalamos, se trata de pintura expandida, a modo de realidad que permite ser penetrada, habitada; la pintura como ejemplo de expansión hacia lo escultórico y arquitectónico. En esta ocasión, la tela como elemento plano deviene espacio tridimensional gracias a su fusión en simbiosis con la arquitectura, generando otra piel, injertada, como la escritura de Jacques Derrida.

Darío Basso aboga por la experiencia total, relacionando obra y espectador, arte y realidad, horizontalidad/verticalidad... Es al espectador al que corresponde identificar cada paso, como pincelada, como memoria, como gesto o algoritmo metafórico. Siempre desde una pintura densa, de capas y pieles, de motivos y enigmas, de esas que tratan de aprehender lo imposible, donde todo se confunde al mismo tiempo que se revela, *donde se produce el acontecimiento*, la plenitud. Sería como estar a punto de atravesar el umbral, de perdernos en lo singular del viaje. Esa gracia del instante, ese eclipse del gesto. Pintura, en definitiva, en presente continuo.

David Barro | Darío Basso.
Painting in the present continuous tense...

It seems so easy to write about painting when we have already assumed a new interest in painting, especially if we try to feature an artist who has always remained loyal to this situation: keeping on painting. And this is really the case. Therefore we are speaking about an attitude more than about painting; because we all know that the type of painting which has aroused so many discussions, which so many times we have wanted to kill, has only paled as a technique and as a primacy between genres. Painting, as De Duve has pointed out so well, is a tradition and not a technique anymore. It is a revision of ideas, probably, about ways of thinking about painting itself in its possibilities of apprehending the world.

Once overcoming the domination of "self-reference", of the "essence" and after the continuous auscultation of painting as a category, it seems that since some years ago we have witnessed different continuations in relation to an inherited mean. But also we have witnessed a new outbreak that seems to tell us that now we can expect anything from painting. So, without trends, solid groups or strategies, the attitude taken by Darío Basso, who was able to conceive a painting like a palimpsest where the idea and its development deliver the shape, makes even more sense, if possible. Thus, we understand his roundabouts, coincidences and, above all, the power of the impulse of "having" or "wanting" to paint something.

Therefore, in a world where apparently everything can be painting, it really does not matter, at first, the style developed by Darío Basso, or whether he wanted to base in a particular style. We will give priority, before anything, to the afore mentioned impulse and this impulse works, in the last analysis, as a pulse before what is natural, before what has been lived, before a way –now also technique– of freezing experience. Because the painting of Darío Basso is a painting of consequence, a painting that seeks to (re)build –not to illustrate anymore– the very vital history of an artist, we have to consider him as collector of mythologies and histories that flirts with cultures beyond our western look, especially starting from the piece which is the origin of this book. It starts, in fact, from that cultural and artistic correspondence between eastern and western civilizations, but also from their sciences, their beliefs and progresses that Darío Basso groups together in the same visual space.

Let us insist just to clarify it as a starting point: in Darío Basso the painting surges from experience, like that chaotic flow which Michel Serres takes from Lucretius in his attempt

to prove that the birth of physics goes back to the first century before Christ, starting from the text *On the nature of things*, of the aforementioned roman poet and philosopher. Lucretius describes two kinds of chaos, the chaos/slope –laminated caudal of elements or flow that a fibered space draws– and chaos/cloud –more disordered, changing and full of dissimilitude and opposition–, over which the whirl will impose itself by way of pre-ordination of things. The painting of Darío Basso also results in an *order over disorder*, or more specifically a whirl by fluxion more similar to the first chaos named above, more like to the accumulation than the fluctuation of a world where everything is image and its proliferation is the main iconoclastic symptom of our time, as Baudrillard pointed out. It would be something like the virtual passivity of a dice[1], a drift. Its stillness is apparent and other wills rule it, in the case of the *inevitable painting* of Basso, a vital or natural thing. Or rather, like the image of the English botanist Robert Brown saw through a rudimentary microscope in 1827, and today we call it Brownian movement: a grain of pollen lingering on the surface of the water moves erratically, zigzagging and changing directions inadvertently. The water is completely still, nothing disturbs it. The pollen moves because it is constantly hit by the water molecules that surround it. But the pollen is not hit the same way in every direction, and so an aleatory force acts that drives the grain of pollen as if it was the cup used in a *Ouija*. Only an attentive look can discover or apprehend such an expressive possibility. John Berger points out in his book *Watch*: "every art based on a profound observation of nature ends up changing the way you see it, whether confirming one already established in a more determined way, or proposing another new one[2]". And that tense look, that *another order*, is the painting of Darío Basso, worried by the catching that emerges when contemplation becomes intense, by the experience lived consciously by a man who still has presence as a natural centre, as an active sign of the unceasing movement of the universe, as memory dragged into that circular fluidity.

We would have to clarify that in Darío Basso that intense look is offered as a necessity, as a wish of eternal utopia, of expanding a visual diary. And this is a yearning of the complete experience which is behind, in many cases, of the pictorial tradition, that one which has tried to *take us inside*. Thus the painting emerges as a fragment capable of suspending reality or

1 Mallarmé points out: "every thought emits a dice play" (S. Mallarmé: *Obra poética II,* Hiperión, Madrid, 1980).

2 J. Berger: *Mirar*, Gustavo Pili, Barcelona, 2001

freezing a desire, coming from the unmanageable of the natural image, which could work as an aroma, if we follow Eugenio Trías, someone convinced that smell is the inaccessible refuge of involuntary memory. If the acknowledgement of an aroma has, before any other memory, the privilege of comforting, for Trías maybe it is like that because he puts to sleep the conscience of passing time. Holding on to that aroma will mean to take conscience of our dream so as not to sink, like a sleepwalker who must go on dreaming in order not to fall down to the floor, as Nietzsche would say, or as our artist determined to catch the impossible, in the romantic way –after all, when we talk about romanticism today, we think about it as a revitalizing entity of an aesthetic rebellion before the impossibility of capturing plastically a beat of our vital reality–. Like the painting that Darío Basso is interested in, a panoramic and symbiotic painting in its universality that acts as a centre of the scene and is able to apprehend its showing and/or iconic reality.

At the far end, we refer to a wish which is not placed in the abstract form or in the figure, but it surely hides sooner or later to dwell in the memory of the artist or to whisper from the most silent cadence. The wish appears in what escapes us, in the life/journey we sense, in the unattainable gesture, in the *rupture of the barrier*. That impossibility could lead us to a dislocated question of our discourse: Why kids do not want to go to sleep? The answer is due to that dream of going further, of keeping on watching and feeding an utopian night which as adults we distil when we insist on keeping on drinking alcohol to complete what is incomplete, what is indefinite, like that deformed sensation that led Bacon to resort to expressions like "quick sequences", "sensitive levels", "orders of sensations" or "sensitive dominions" in his interviews. Deleuze reminds us how Bacon keeps on saying that the sensation is what happens from one "order" to another, from one "level" to another, from one "dominion" to another. And it is evident that this is also the root of that palimpsest nature we see in the path of Darío Basso, in which, in any case, we have to remark that although his formal meanders are evident, the conceptual line his work runs in has not changed excessively and proves that firm attitude we mark as essential when it comes to unravel our discourse. The thing is –we cannot leave it out– we should talk about "path" rather than "development" as all that experience in Darío Basso takes the shape of a path or way where only shapes branch off.

Thus we understand what Xosé Antón Castro points out as one of the key objectives to understand his production, which is in fact "to bring cultures together, to merge symbols,

from Nepal and India to the Near East, in another surprising purpose"[3]. We are really talking about sediments, memories, experiences, because as Borges writes: "the steps of a man from his cradle to the grave design in time an unconceivable figure". Darío Basso experiments what is natural from art in a way that's enables him to contradict the one-way and rigid aspects of painting, since informed and conscious of its critical ups and downs and its procedures, he has chosen a passionate or even epic approach guided by his *in-evitable* nomadism. That is why Fernando Castro talks about a "plastic excess, that is, a resilience to walk through the beaten track of the rough gestures or the over-sweetened lyricism"[4]. Castro places his painting between the power of the gesture and the sweet construction of the image, remarking that "more than gestures referring 'the human body', in the paintings of this artist there seems to have happened something that goes beyond the subject to imply 'nature', but also the crude accidental nature in painting"[5].

I understand, therefore, that Darío Basso not only tries to represent experience but also to search in its essence. It becomes evident if we consider some of his actions of symbiosis with nature, when he felt the urge to bathe in paint, like in *waiting for the time,* to translate it and imitate it. As in eastern philosophy, Darío Basso tries to capture the intimacy, the calmed coincidence of the body, the nature and cuticle of the painting. And from that kind of summoning he awaits the revelation. Art and life are related from that sensorial synthesis and/or aesthetic emotion. To sum up, painting comes from that brief condensation of the intensity of a sensation, like an algorithm, that is, a procedure which manages to unravel the problem, even if it is serendipity.

In the painting of Darío Basso the action turns into image and the gesture turns into metaphor. Performance is vital as a channel for *the place of painting*. Surely, these premises are not far from what Rosalind Krauss said apropós sculpture. Consequently, some critics like Sven-Olov Wallenstein, have reported how Krauss, at the end of her essay, implies an expanded field for painting which could focus in the opposition between what is unique and what is reproducible.

3 Xosé Antón Castro, *Darío Basso*, Galería Estiarte, Madrid, 1990
4 Fernando Castro Flórez. *La gracia del instante (Una consideración mínima sobre la obra de Darío Basso.*
5 Idem.

It is obvious that the opposition between what is unique and what is reproducible plays a constitutive role in substantial parts of Modernist painting, as we have seen for instance in the diagnostic of Meyer Shapiro of the situation in the late 50's, where the presence and movement of the hand existed in opposition to the alienated function of modern technology, in an attempt to preserve the humanist dimension that had the deplorable characteristic of not being able to do anything but going back. At the same time, Shapiro points to another tradition which tries to include what was defined as everything *out of the field* of painting through serial techniques, through conscious deconstruction (let us think about the brushstrokes of Lichtenstein), using new supports or industrial paint (an example would be Stella) or introducing photos or ready-made objects (like Rauschenberg)... All this makes part of a path beyond Modernism, which in fact is the first thing called "post-modernism" in the famous essay by Leo Steinberg, *Other Criteria*. Steinberg focuses on the way the image transforms when it can no longer be considered a perpendicular form in correlation with the upright body, but it turns 90º to create a reclined form or *flatbed* (term derived from engraving technology); for example a work with a neutral surface that now is deprived of being, like the famous window of Alberti, open to an imaginary space. In an ironic comment obviously addressed to Greenberg, Steinberg points out that the image being flat was no more problematic than the flatness of an untidy desk or an unswept floor. What is formulated here is the idea of a general space of inscription which is a reminiscence of the "expanded field" concept taken from Krauss, and none of the arguments of Steinberg seem to forbid the elimination of the frame of the surface and the physical limits (what the image of an untidy room would also invite us to do).

The painting of Darío Basso has taken this decisive step, and he does not try to question this kind of demarcations but rather to investigate the idea that what pictorial is so as an effect, beyond the specific of the means and the strategic conventions of Formalism, and the bond with the hand and with the dialectics of the recalcitrant self-outsourcing of the subject, living matter of what once conformed the foundations of the existential rhetoric of the "action painting". "The situation in which Darío Basso is, if we go further than the obtuse critical mentality in which we are encysted, mainly pluralist as a fair demonstration of an aesthetic and epistemological "post-narrative" period[6]. But *undoubtedly expanded*

6 Idem.

as the placing and sense of its installation *Algoritmi Dixit:* prove, which consists of twenty-three paintings of 4.30 x 2.50 metres.

In this one, as Darío reveals, Pythagoras theorems are represented on the canvas, as recovered by Abu Abdallah Muhammad Ibn Moussa Al Jwarizmi (Abu Yã'far) in his work *Quitab Al Jabr Al Mugabala* between the years 800 and 825. It reached the West in 1202. Fibonacci translated the text that showed the Hindu numbers and the concept of zero, and whose first words are the title for the exhibition. Darío Basso tries to generate new expansive territories for that nature-made culture which, in this case, encircles the viewer, with the paintings as scenography. It is clear that this is not something new; many artists have long ago broken not only with the picture but also with the wall, passing on huge installations that have to be read as paintings, as the artist wanted to. Therefore, this is a painting that allows us to keep speaking about painting: composition, space, colour, rhythm... Everything remits us to a tradition save the ultimate overcoming of the concept of frame. The architectural space is now the surface, not for painting but for articulating a work that adapts itself and stems thinking about that (re)location. We could think of Gerhard Merz and his *archipittura*, but in the case of Basso, he searches for mixing, for the subversion of a place as a format. Because painting is too formatted, it is too important, it has too much history. And Darío Basso, far from restraining that desire, according to his own words "imprecise", of inserting in his work all the nature he wanders and explores, invites us to an initiation journey crystallized from the vice versa.

The painting of Basso is like a river that washes away everything behind it. The place, a bed that overflows instead of containing its waters, makes us confuse the supports by its incontinence, stretching the space like that determination of David Reed to cause a movement effect from the panoramic format. Reed points out that if you look at a certain part of his "outstretched horizontal paintings, the other parts, the ones you see from the corner of your eyes, seem to move, because the peripheral vision is especially sensitive to movement... I can enhance this effect with painting, some areas are blurred as if they were out of the photographic focus, and others are represented clearly"[7]

7 Armstrong, E.: "David Reed: Painting in the Age of Electronic Media", in *David Reed Paintings*, Motion Pictures. Museum of Contemporary Art, San Diego, 1999

The proposal that Darío Basso presents for the Luis Seoane Foundation would match with the thoughts of Brian O'Doherty who thinks that as modernity reaches the full-grown age, the context turns into the content. In a peculiar inversion, the object introduced in a gallery "frames" the gallery and its rules. Today it seems unquestionable that the physical features surrounding the work are considered essential to understand it; work and context are taken as a whole and it is a stance that consolidates from the rebel or anti-museum attitudes of the art performances or the *Land Art* that expanded our vision of art into, in many cases, previously boundless spaces. We are talking about art as a *participative experience* of the spectator that, in many cases, enters the work through video installations which flee and search for spaces out of the monitor to value the time, the speculative capacity and the level of stimuli that multiply the possibilities, but we are also talking about a painting that more and more renounces its margins to value the context, as it is in this case. Because today it is not necessary to express inside the painting and I am thinking again about Krauss when he remarks that as the borders between the inside (the painting) and the outside (the frame) start to fade and vanish, it could be possible to feel how far the "painting as a unity" is an artificial category, built over the idea of desire, very similar to the "original edition". In this undefined field, each silence is a glaze, each transparency a gesture, each frame a pause but always submitted to that degree of imprecision, to that construction of the look, to the spatial speculation.

It is funny that in the early nineties, Achille Bonito Oliva was already speaking about that movement labelling it as eternal, of mobile relations, of swirls and streams that Basso took it to the surface to freeze the gesture in an image[8]. Putting aside formal consequence, there is a cause guided by that desire of expressing what is personal, a detail that justifies. And we are talking about painting, although it is architecture which is now giving significance to the historical structure of painting, as it has been happening throughout history. Therefore the space consolidates itself as a global link of an entirety.

This exhibition is the answer to some specific circumstances, developing ideas through a metalanguage interested in the relationships between images and especially among these ones, their history and their architectonic support. Any architectonic accident could become a pretext a priori to rehearse pictorial variations, because being a painter today

8 Achille Bonito Oliva: "Aníbal contra Roma: la forma contra la potencia", *Darío Basso*, Antonio Machón Gallery, Madrid, 1991

means, comparing it with other means of image-creation, a continuous questioning of the nature and the orthodoxy of painting. Some resistance is needed.

Let us think about the reflections of Honoré de Balzac in his *Théorie de la demarche*, where it was questioned how extraordinary it is to notice that since man walks, nobody has ever asked why he does so, how he walks or if he really walks. The confessed nomadism of Darío Basso must be understood as a contamination of encounters and experiences. This is why the purpose of this project is significative: To bring cultures together, to merge symbols, to use the dome as an expression of the firmament, the circle as an example of the centre and representation of the cosmological laws that affect the creation, to contemplate the architecture as a part that experiments history itself and, per se, personifies it; placing man in that centre with his natural identity, from his essential position, a unique physical presence, in symbiosis with the universe".

We conceive art as freedom, where nothing is imposed and the idea, in many cases, ends up allying with chance. But, above all, art as a path, erratic more often than not, which urges us to go beyond depending on our own visual generosity, on our capacity to economize what we have lived with the simplicity of a gesture, on a discovery that, in the case of Darío Basso is formalized into painting. Anyway, there will always be a kind of impotence of reaching the unreachable, the absolute plenitude; *where saying is impossible*, as any poet would tell us. That energy of the instant is never complete, like a surfer waiting for the big wave, because time does not stop ticking. And in that impossibility, sublime, liquid, challenging for the unknown, lies the victory of Darío Basso's paintings, or rather, the need to keep on trying for the definitive painting; of being in the errant path of the serendipity search.

We could think this proposal of Darío Basso retains us in *another time*, like in a prison yard. But, paradoxical as it may seem, the effect could surely be the opposite. Michael Hardt apropos the time in the prison points out how "time stretches and collapses in a type of optical illusion. Each day is full of activities and compulsory meetings specified in every single detail. Time moves at the pace of a snail, the day is endless. You look at that fly on the wall and its movements are infinitely slow. Food never seems to arrive, although when you remember those days from the distance they look indistinct. They fold one over the other like the bellows of an accordion. The time used seems not to have duration, the precise repetition of its components; the homogeneity and the lack of novelty take away some

substance. The time in prison lacks the chance, it is predestined time. Nothing is unpredictable. Everything is planned beforehand by a superior power. The variety of hands of the penitentiary authorities seem to give concretion to the almighty hand of fate that moves the inmate through the scheduled path of the sentence. The inmates try in vain to hold to that volatile and ephemeral time providing it with some substance or concretion although it may be symbolic, crossing out the days in the calendar, scratching a wall they mark the time"[9]. But in the painting of Darío Basso there is space for chance and meetings: "Where I travel, I try to impregnate with the matter. That matter, different in each place, has always made up the base for my expressivity. It offers me the textures, the colours, the shapes, it imposes me the rules to make the world coexist with my paintings"[10]. His painting allows, above all, freedom for the pictorial fact, for the time when painting is not only painting, but just an idea or, simply, a sensation of *lived time*.

Barry Schwabesky used to say: contemporary painting retains from its Modernist and Conceptual past the belief that the work of each artist should take position, that a painting is not just a painting but the representation of an idea about painting. So our first question should be: Which is the idea that drives Darío Basso to keep on painting? The answer would surely be near to what Fernando Castro Flórez defines as "pre-Socratic yearning". According to Castro, Darío Basso wants to produce as nature does, "he wishes to get to integrate into an 'atmospheric truth', joining a 'music of the world' in which desires can finally become incarnate. When we see the footprints over the pictorial surface, that frantic and at the same time calculated dance, we think about a mystic *peregrinatio,* in an attempt to endow the work of art with an ancient wisdom"[11]. Thus, he will go from water as an essential vital element to the rivers of sand of the deserts of Morocco, a reality *craquelé* by time, by a barrenness that seems to be so immense and monstrous like that Leviathan which made him go back for ever to his Galician origins in 2003. Basso's painting is like having an arm-wrestle with life, a clock, a measure unit, an algorithm, as he insists in this new instructions manual that he passes on painting. That is why he has always exhibited a certain tendency for not too conventional supports, games of chance that reveal that a liking for life, that capacity to discover the Pantheon or the Baharat Mata as places able

9 Hardt, M.: "Prison Time", Dardo magazine nº5, Santiago de Compostela, 2007
10 Text by Darío Basso.
11 Idem, Castro.

to generate painting as well as the humidity of the forest, the snow or the abandonment give shape to the yearning tension, to the painting/surface of events. That is why he cannot resist letting the paintings float in a river o abandoned to their natural destiny. "Dazzled, once more, by the exuberance and the power of another form of nature, I try to condense that immensity, in an attempt to come closer to the earth and its essence, a new attempt of symbiosis of man with his environment, scene for my ritual dance, passing of the individual over that delimited space"[12].

And so his painting reveals itself like a still photograph of that nature able to surprise us. But also of that cultured nature as when now those tents from Cairo printed from geometric patterns and mathematic tesseras, that usually cover and decorate buildings, merge into a kind of abstract painting. Marcel Proust pointed out: "thanks to art we have to our disposal instead of only one world –ours–, a multiplicity of worlds that, more different among them than all the rest that spin in the infinite, keep sending us, even after having extinguished the focus that was their starting point, a beam of light that belongs to them alone. That second creation defended from the theory of Proust, I think it is close to the painting of a Basso, worried about avoiding the paralysis of the development of what the essential is, in terms of being reductive, and so get opened to what multiple and associative is, to what the dialectic force between real and apparent is that ends up matching it with a kind of baroque spatial character.

Possibly Basso understands the process of painting as a mixture between the technical and the magical, as a set of images that thrust emotion from a group of invisible energies or forces. In order to do that he chooses a strategy, let's say, representative, albeit distorted for abstract purposes, that derives in that multiplicity of the world in connection, in that sort of cluster of groups of poetic cadence that conforms his private pictorial vocabulary.

For Basso, we insist, painting emerges from life and chats with it. The calibrated energy of his paintings reminds me of a sentence of one of the masters of jazz, Pat Metheny, that says "music is basically fusion, influenced by what surrounds it. Throughout history they have tried to separate the different styles and types of music, and that is why they have had to merge. It is important to know the roots and purity of music, but you have to be open to everything". The same thing could be said about painting and, paying a tribute to Bache-

12 Text from Darío Basso

lard, remember how unity implies homogeneity, and so risks to become a simple unit; whereas, the synthesis has to do with relations and can exist among different elements. And this is the painting of Darío Basso: synthetic and at the same time unsolvable like the alchemist who walks into his laboratory:

*While he heads for the four elements as always, his mind chews over their waiting for him on the table, and after a long day of hard work with them, he will close the door without having found the fifth element. / He has been doing this day after day for a lot of years. / In time, his laboratory will have acquired a particular smell, that macerated and thick smell, synthesis resulting from the manipulation of the amount of materials, matters and elements with which he works. / Even out of his laboratory, from time to time, he recognized that familiar smell that maybe was inserted into his memory, or maybe was brought by another alchemist who gathered, along with more colleagues, in the same neighbourhood. The objects coming out of his laboratory emitted that smell. / What he never discovered is that the fifth element was the same substance that, along the years, had filled the space of his entire laboratory, and he let it escape each morning, when he opened the door, to start a new day of work*[13].

That smell of memory, that synthesis from Bachelard, is the same one as in *Algoritmi Dixit:*, with some fabrics that work as "skins or are the dwelling for structures with memory, full or references, identities of sediment life", in the words of the artist. So the painting works as a rewriting over the memory, like the main character of *Memento*, by Christopher Nolan, who writes sentences in his own body to remember who he is, his own story. In the case of Darío Basso it will be the memory of that aforesaid nomadism, but it is just, in essence, a painting knitted as writing. Movies remind this to us almost obsessively in *The Pillow Book*, a film by Peter Greenaway where Nagiko, its main character, is used to have his birthdays written on her body by her father, which makes her ask her lovers to write on her body and write her story on their bodies. The story, the memory, is here a kind of friction, a melting of the frontier of what is inherent to man and what is not, of what belongs to our environment and configures our own self, of the onlooker that conforms a new way of looking. The painting of Darío Basso hides all this, and in this sense it is reversible, or rather, like a Moebius strip

13 Text of the artist "Olor a Alquimista", Campello sul Clitunno, 1998.

that makes us circulate always on the same side but there are two, the inner and the outer, like that painting which is nature and man, but also civilisation, architecture.

The painting of Darío Basso tries to unify cultures; he has always tried and, in this last case, it is evident from the choice of the supports to the iconic metaphors. Because behind the formal consequence there is a cause guided by that desire of expressing what is personal, what you lived, a detail that simplifies. So, each painting is an idea of painting, as well as each shape in space, each rhythm, or each inscription evokes the contained experience, although they seem to scatter in an aleatory way. The spectator is confused in a kind of spatial evasion, as architecture, more than ever, confers significance to the historical structure of painting.

Behind all this, we sense the influence of a time that has caused the dissolution of the concept of genre; how senseless it is to speak today of sculpture, painting or photography as fragments instead of as products of a totality. The space consolidates itself, therefore, as a global nexus of a totality. That is why we take interest in the circle as a metaphor for movement. We need to move to feel how expanded Darío's painting is, to understand the relationships that stem from the combination of elements, in that kaleidoscope in the shape of painting, in that circle that so many times symbolized perfection, heaven, eternity, creation, that *final stage*.

On the other hand, we are talking about an ephemeral work, purposely made for the spot and as its origin, will linger in time more as memory than as a physical product. How fitting in the *present continuous tense* of the painting of Darío Basso. This is an intervention work that in a way represents a battle pro but also against the most rigid concepts of painting. Thus, answers for specific circumstances are sought, developing ideas through a metalanguage interested in the relationships between images, and specially, between images and their architectural supports; the painting precedes the picture relating it with architecture, considering it as a "specific object". All this underlines the idea that the pictorial rebirth is to a large degree due to the fact that the starting point is no longer attributed to itself, but to everything preceding it.

Sol LeWitt shared the same idea when he rejected the use of words like painting and sculpture that connote a tradition and imply an acceptation resulting of that tradition, imposing limitations on the artist who rejects to create an art that goes beyond these limita-

tions. It seems as if for certain artists the mere exhibition of their paintings is not enough, perceiving this double effect of images produced inside the painting and images outside the painting. It is the reality as a collage, boosted by technological advances. So, the importance of the context is demanded, context that supports art just like a wall supports the painting. Because as we point out, it is about expanded painting, like a reality that allows to be penetrated, dwelled. In this occasion, the canvas as a flat element becomes three-dimensional space thanks to the fusion in symbiosis with architecture, generating another skin, grafted like the writing of Jacques Derrida.

Darío Basso stands up for the total experience, relating work and spectator, art and reality, horizontality/verticality... It is the spectator who must identify each step, as brush stroke, as memory, as gesture or metaphoric algorithm. Always from a dense painting, of layers and skins, of motives and enigmas, the kind that tries to hold the impossible, where is confusion and revelation at the same time, *where the event takes place*, the plenitude. It would be like being about to cross the threshold, to get lost in the singularity of the journey. That grace of the instant, that eclipse of the gesture. Painting, in short, in present continuous tense.

## DARÍO BASSO. Caracas, 1966

### Exposiciones individuales · Solo Exhibitions

2008 Azimut. Triebold Gallery. Basilea. Suiza
Cauces invertidos. Galería Antonia Puyó. Zaragoza. España *
Algoritmi Dixit: Casa das Artes. Vigo. España *
Algoritmi Dixit: Museo do Pobo Galego. Santiago de Compostela. Spain
Galería Bach Quatre. Barcelona. España

2007 Galería SCQ. Santiago de Compostela. España
Alma química del amanecer. Arthobler Gallery. Oporto. Portugal
Algoritmi Dixit: Fundación Luís Seoane. A Coruña. España

2006 Galería Maior. Pollença. Palma de Mallorca. España
Sala de exposiciones Palexco. A Coruña. España *
Galería La Aurora. Murcia. España

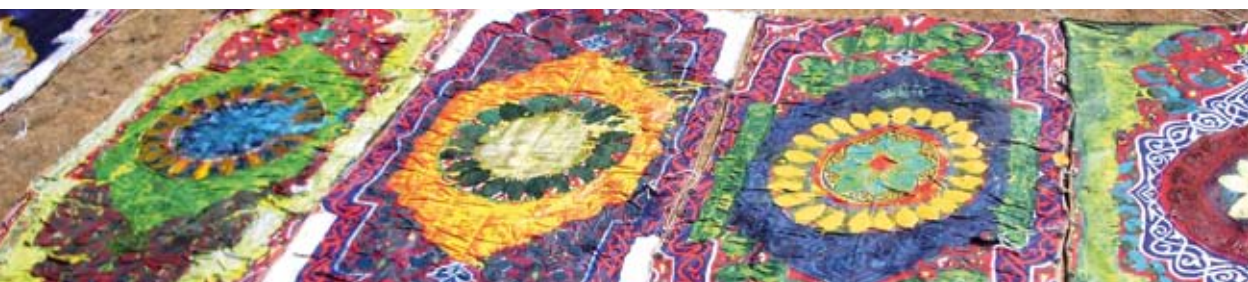
2005 Museo de Artes Visuales. Santiago de Chile. Chile *
Galería Bach Quatre Barcelona. España
Museo Dragao do Mar. Fortaleza. Brasil *
Museo de la ciudad. Quito. Ecuador *
Museo Alejandro Otero. Caracas. Venezuela *
Galería SCQ. Santiago de Compostela. España
Galería Triebold. Basilea. Suiza
Galería Metta. Madrid. España *

2004 Substances palpitantes. La lune en parachute. Épinal. Francia
Texto Fósil. Galería Arthobler. Oporto. Portugal *
Galería Marisa Marimón. Ourense. España *

2003 Leviatán. Galería VGO. Vigo. España
Galería Os Coimbras. Braga. Portugal

2002 Equinoccial. Galería La Escalera. Cuenca. España
Equinoccial. Circulo de Bellas Artes. Madrid. España *
Ordo Virtutum. Galería Trieblod. Basilea. Suiza
Equinoccial. Galería Pilar Parra. Sanxenxo. España
Reise in den Regenwald. Galerie der Stadt Waiblingen. Alemania *

2001 Equinoccial. Galería SCQ. Santiago de Compostela. España *
Equinoccial. Galería Maior. Mallorca. España
Fisonomía vegetal. Galería Diana Lowenstein. Miami. EE.UU.
2000 Equinoccial. Galería VGO. Vigo. España
Equinoccial. Galería Antonia Puyo. Zaragoza. España *
1999 Equinoccial. Galería Metropolitana. Barcelona. España
Aequinoctial. Galería Trieblod. Basilea. Suiza *
Bharat Matta. Atlántica Centro de Arte. A Coruña. España *
Húmedo. Galería Alternativa. Caracas. Venezuela *
1998 Galería Maior. Mallorca. España
Hipogeo. Galería Anexo. Pontevedra. España
Línea Estremecida. Seguros Pelayo. Itinerancia por España. *
1997 Escenografía para la compañía Danat Danza. Barcelona. España
Waste Land. Galería Heinz Holtmann. Colonia. Alemania *
Argonauta. Lattuada Studio. Milán. Italia *
1996 Galería Punto. Valencia. España
Sala Robayera del Miengo. Cantabria. España *
Atlas 1986-1996. Casa das Artes. Concello de Vigo. España
Galería Triebold. Basilea. Suiza
1995 Galería Antonio Machón. Madrid. España
Galería Abel Lepina. Vigo. España
1994 Galería Antonia Puyó. Zaragoza. España *
Galería Triebold. Basilea. Suiza
1993 Galería Heinz Holtmann. Colonia. Alemaña
1992 Lattuada Studio. Milán. Italia *
Galería Triebold. Basilea. Suiza *
Galería Fluxus. Oporto. Portugal *
Dibujos y obra Gráfica. Galería Antonio Machón. Madrid. España
1991 Galería Antonio Machón. Madrid. España *
ARCO 91. Galería Antonio Machón. Madrid. España
Museo de Teruel. Teruel. España *
Galería Heinz Holtmann. Colonia. Alemania *
1990 Galería Triebold. Basilea. Suiza *
Grabados. Galería Estiarte. Madrid. España *
1988 Galería Antonio Machón. Madrid. España *



## Exposiciones colectivas · Group Exhibitions

2008 Line, Form and Colors. Diana Lowenstein Fine Arts, Miami. EE.UU.
Miradas Propias. Fundación Mª José Jove. Kiosco Alfonso. A Coruña. España
2007 Oasis. Colección Unicaja de arte contemporáneo. CAC. Málaga. España
2006 Novas adquisicións, novos diálogos. Colección Caixanova. Vigo. España
Landscapes. Galería Triebold. Riehen. Suiza
Arte español en la colección BBVA. Madrid, A Coruña, Sevilla. España *
Sen Xeración. Auditorio de Galicia. Santiago de Compostela. España *
2005 Galería Metta. Madrid.España
2004 Material + Malerei. Städtische Galerie Villingen- Schwenningen. Alemania *
Breyerd Breda Museum. Holanda. Países Bajos *
2003 Basso Ciria Lleó. Galeria Metta. Madrid. España *
Bienal de Artes Plásticas de Pamplona. España
2002 Copyright-Metta. Galería Metta. Madrid. España
2001 VII Mostra Unión Fenosa. A Coruña. España *
Bienal Internacional de El Cairo. Egipto *
Arte español de los años 80 y 90 en las colecciones del Museo del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
Galería de arte contemporáneo Zacheta. Varsovia *
2000 Imágenes yuxtapuestas. Colección Argentaria. Itinerante España *
Confrontaciones 2000. Espacios Cálidos, Ateneo de Caracas. Venezuela *
1999 Salón Pirelli, Museo de Arte Contemporáneo Sofía Imber, Caracas. Venezuela *
Jóvenes con F.I.A, Espacios Cálidos, Ateneo de Caracas. Venezuela *
Imágenes de la abstracción. Pintura y escultura española (1969-1989) Fundación Caja Madrid. España *
1998 Viajar, perder países. Arteleku. San Sebastián. España *
Memoria e Vangarda, 8 pintores de Galicia. Xunta de Galicia / Ministerio de AA. EE. Centro América *
1996 Líricos fin de Siglo. Sala de Exposiciones del Ministerio de Cultura. Madrid. España*
1994 Area de Silencio. Bienal Internacional de Arte de Pontevedra. España *
1993 Trazos e Camiños. Itinerante por Galicia. España *
1992 Expo '92. Pabellón de Galicia, Sevilla. España *
Bienal Internacional de Estambul. Museo de Arte Contemporánea de Estambul,Turquía *

1991 De Europa, Erice. Italia *
1990 Roma XC. Exposición de becarios de la Academia Española en Roma. Italia *
Novantesimo. Galería Nacional de Arte Moderno, República de San Marino *

1989 IX Salón de los 16. Sala de exposiciones Caixa de Pensions. Barcelona. España *
Galegos somos nós. Sala de exposiciones del I.C. y Palais de Glace. Buenos Aires. Argentina *
Ateliers Roma-Compostela, Museo do Pobo Galego. Santiago de Compostela. España *
1988 Punto 88. Centro Cultural de la Villa de Madrid. España *
1987 IX Bienal de Arte Contemporáneo de Pontevedra. España *
1986 VIII Bienal de Arte Contemporáneo de Pontevedra. Nuevos Valores. España *
Madrid-Vigo. Arte actual madrileño y gallego. C.A.M. e Concello de Vigo. España
Supertangibles. Instituto francés. C.A.M. y Embajada Francesa. Madrid. Spain
1985 Pintura Joven. Museo de Arte Contemporáneo de Vitoria. España *
Arte Galego Xoven: cara al futuro. Centro Cultural Cidade de Vigo. España *
II Salón de pintura joven. Madrid. España *

(*) Catálogo

**Becas y premios · Awards and Scholarships**

2008 Premio de Pintura Honda la Garriga
Premio de pintura Jesús Barcenas
2006 VI Salón de Otoño de Pintura de la Real Academia Gallega de Bellas Artes
2004 Concurso Internacional de Pintura de Valdepeñas 2004. Ayuntamiento de Valdepeñas
2002 IV Premio ABC de Pintura. Madrid
III Certamen Internacional de Pintura", Royal Premier Hoteles, Torremolinos
"II Certamen de Pintura Contemporánea de la Fundación Wellington". Madrid
2001 Premio Julián Trincado. VII Mostra Unión Fenosa. A Coruña
Generación 2001. Caja Madrid. Madrid
1994 Premio Ojo Crítico. Radio Nacional de España. Madrid
1992 Bolsa Fullbright, Comité Conjunto Hispano-Norteamericano, Nueva York
1991 Bolsa Cité des Artistes. París
1989 Concurso de Pintura Santa Lucía. Madrid
Beca Academia Española en Roma. Ministerio de Asuntos Exteriores
1988 Premio Muestra de Arte Joven
1987 Beca Pensionados. IX Bienal de Pontevedra

**Museos y colecciones · Museums and Collections**

Academia de Bellas Artes de Galicia.
Banco de España. Madrid. España
Biblioteca Nacional. Madrid. España
Colección Altana AG. Bad Homburg. Alemania
Centro Galego de Arte Contemporánea. Santiago de Compostela. España
Colección Ritz Carlton. Miami. EE.UU.
Colección Seguros Santa Lucía. Madrid. España
Colección Caixanova. Vigo. Pontevedra. España
Colección Unicaja. Málaga. España
Colección BBVA. Madrid. España
Colección Caixa Galicia. A Coruña. España
Colección Caja Madrid. Madrid. España
Colección Diputación de A Coruña. A Coruña. España
Colección Diputación de Pontevedra. Pontevedra. España
Colección Concello de A Coruña. A Coruña. España
Colección Caixa-Forum. Barcelona. España
Colección Caja del Mediterráneo. España
Colección Stadt Waiblingen. Alemania
Colección ABC. Madrid. España
Colección Biedermann - Motech. Villingen-Schwenningen. Alemania
Colección Faro de Vigo, Pontevedra. España
Colección Unión de Bancos Suizos. Madrid. España
Fundación Rodríguez Iglesias. A Coruña. España
Fundación de Serralves. Oporto. Portugal
Ministerio de Cultura. Madrid. España
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid. España
Museo Nacional de Arte Contemporáneo Sofía Imber. Caracas. Venezuela
Museo Extremeño de Arte Contemporáneo. España
Museo de Arte Contemporáneo de Teruel. España
Museo Artium. Vitoria. España
Museo de Arte Contemporáneo Unión Fenosa. A Coruña. España
Museo de Pontevedra. España
Museo Municipal de Vigo Quiñones de León. Vigo. España
Museo de Bellas Artes de Oviedo. España

الأرقام تتكلم: XIII، 2007
أكريليك / خيمة
٤٣٠ × ٢٦٠ سم.

Algoritmi Dixit: XIII, 2007
Acrílico / jaima · Acrylic / haima
430 x 260 cm.

الأرقام تتكلم: XVI، 2007
أكريليك / خيمة
٤٣٠ × ٢٦٠ سم.

Algoritmi Dixit: XVI, 2007
Acrílico / jaima · Acrylic / haima
430 x 260 cm.

الأرقام تتكلم: X، 2007
أكريليك / خيمة
٤٣٠ × ٢٦٠ سم.

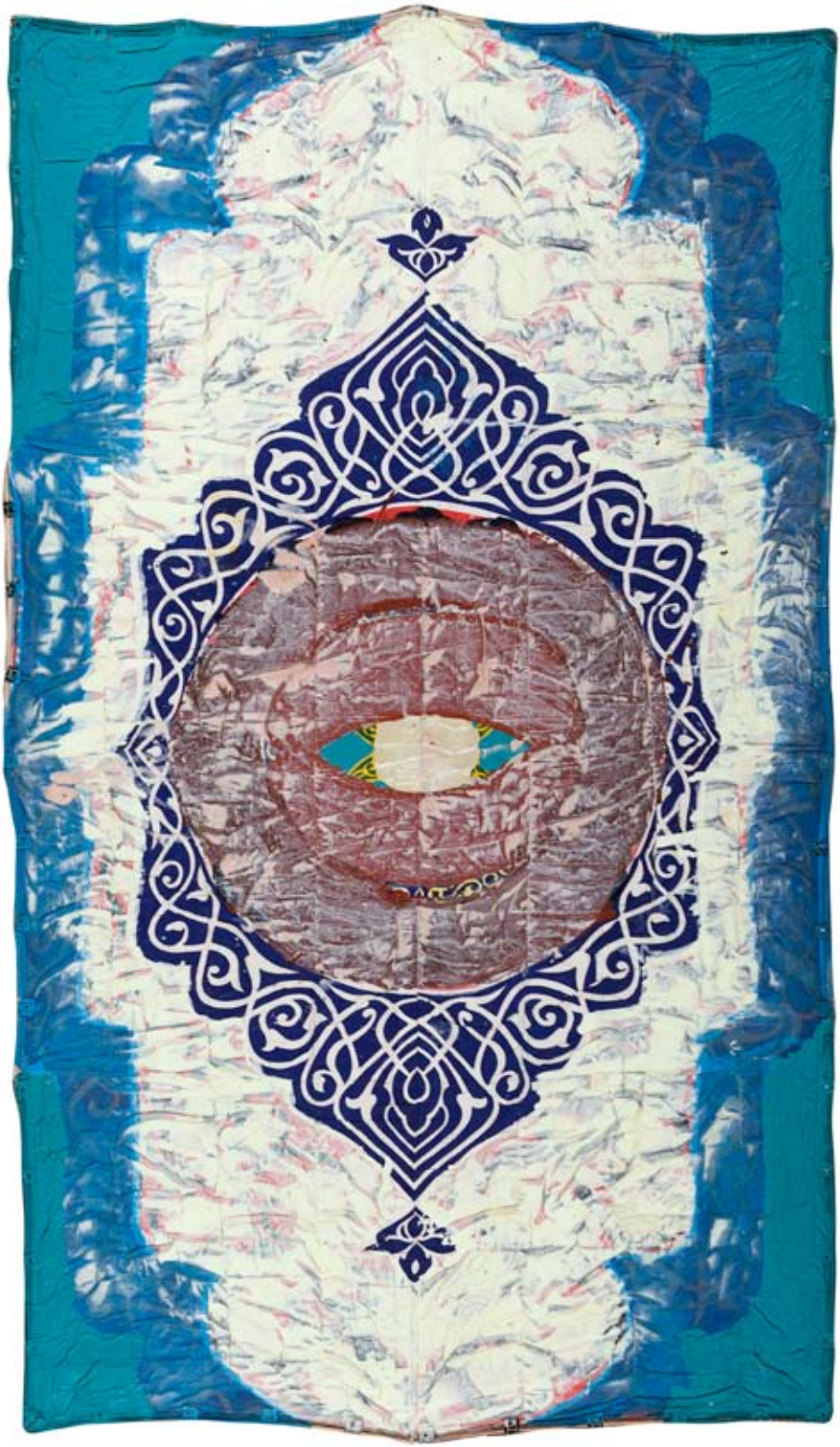
Algoritmi Dixit: X, 2007
Acrílico / jaima · Acrylic / haima
430 x 260 cm.

الأرقام تتكلم: XIV، 2007
أكريليك / خيمة
٤٣٠ × ٢٦٠ سم.

Algoritmi Dixit: XIV, 2007
Acrílico / jaima · Acrylic / haima
430 x 260 cm.

الأرقام تتكلم: IX، 2007
أكريليك / خيمة
٤٣٠ × ٢٦٠ سم.

Algoritmi Dixit: IX, 2007
Acrílico / jaima · Acrylic / haima
430 x 260 cm.



الأرقام تتكلم: I، 2007
أكريليك / خيمة
٤٣٠ × ٢٠٠ سم.

Algoritmi Dixit: I, 2007
Acrílico / jaima · Acrylic / haima
430 x 200 cm.

الأرقام تتكلم: XIX، 2007
أكريليك / خيمة
٤٣٠ × ٢٦٠ سم.

Algoritmi Dixit: XIX, 2007
Acrílico / jaima · Acrylic / haima
430 x 260 cm.

الأرقام تتكلم: XXIII، 2007
أكريليك / خيمة
٤٣٠ × ٢٦٠ سم.

Algoritmi Dixit: XXIII, 2007
Acrílico / jaima · Acrylic / haima
430 x 260 cm.

الأرقام تتكلم: XV، 2007
أكريليك / خيمة
٤٣٠ × ٢٦٠ سم.

Algoritmi Dixit: XV, 2007
Acrílico / jaima · Acrylic / haima
430 x 260 cm.

الأرقام تتكلم: VI، 2007
أكريليك / خيمة
٤٣٠ × ٢٠٠ سم.

Algoritmi Dixit: VI, 2007
Acrílico / jaima · Acrylic / haima
430 x 200 cm.

الأرقام تتكلم: IV، 2007
أكريليك / خيمة
٤٣٠ × ٢٠٠ سم.

Algoritmi Dixit: IV, 2007
Acrílico / jaima · Acrylic / haima
430 x 200 cm.

الأرقام تتكلم: XX، 2007
أكريليك / خيمة
٤٣٠ × ٢٦٠ سم.

Algoritmi Dixit: XX, 2007
Acrílico / jaima · Acrylic / haima
430 x 260 cm.

الأرقام تتكلم: VIII، 2007
أكريليك / خيمة
٤٣٠ × ٢٠٠ سم.

Algoritmi Dixit: VIII, 2007
Acrílico / jaima · Acrylic / haima
430 x 200 cm.

الأرقام تتكلم: V، 2007
أكريليك / خيمة
٤٣٠ × ٢٠٠ سم.

Algoritmi Dixit: V, 2007
Acrílico / jaima · Acrylic / haima
430 x 200 cm.

الأرقام تتكلم: VII، 2007
أكريليك / خيمة
٤٣٠ × ٢٠٠ سم.

Algoritmi Dixit: VII, 2007
Acrílico / jaima · Acrylic / haima
430 x 200 cm.

الأرقام تتكلم: XI، 2007
أكريليك / خيمة
٤٣٠ × ٢٦٠ سم.

Algoritmi Dixit: XI, 2007
Acrílico / jaima · Acrylic / haima
430 x 260 cm.

الأرقام تتكلم: XII، 2007
أكريليك / خيمة
٤٣٠ × ٢٦٠ سم.

Algoritmi Dixit: XII, 2007
Acrílico / jaima · Acrylic / haima
430 x 260 cm.

الأرقام تتكلم: XVIII، 2007
أكريليك / خيمة
٤٣٠ × ٢٦٠ سم.

Algoritmi Dixit: XVIII, 2007
Acrílico / jaima · Acrylic / haima
430 x 260 cm.

الأرقام تتكلم: XXI، 2007
أكريليك / خيمة
٤٣٠ × ٢٦٠ سم.

Algoritmi Dixit: XXI, 2007
Acrílico / jaima · Acrylic / haima
430 x 260 cm.

الأرقام تتكلم: XXII، 2007
أكريليك / خيمة
٤٣٠ × ٢٦٠ سم.

Algoritmi Dixit: XXII, 2007
Acrílico / jaima · Acrylic / haima
430 x 260 cm.

الأرقام تتكلم: II، 2007
أكريليك / خيمة
٤٣٠ × ٢٦٠ سم.

Algoritmi Dixit: II, 2007
Acrílico / jaima · Acrylic / haima
430 x 260 cm.

الأرقام تتكلم: III، 2007
أكريليك / خيمة
٤٣٠ × ٢٠٠ سم.

Algoritmi Dixit: III, 2007
Acrílico / jaima · Acrylic / haima
430 x 200 cm.

الأرقام تتكلم: XVII، 2007
أكريليك / خيمة
٤٣٠ × ٢٠٠ سم.

Algoritmi Dixit: XVII, 2007
Acrílico / jaima · Acrylic / haima
430 x 200 cm.

متاحف ومجموعات

أكاديمية غاليثيا للفنون الجميلة .
بنك اسبانيا . مدريد . اسبانيا .
المكتبة الوطنية . مدريد . اسبانيا .
تشكيلة ألتانا .AG باد هامبورغ . المانيا .
المركز الغاليثي للفن المعاصر . سانتياغو دي كومبوستيلا . اسبانيا .
تشكيلة ريتز كاريتون .ميامي . الولايات المتحدة .
تشكيلة سانتا لوثيّا للتأمين . مدريد . اسبانيا .
تشكيلة الصندوق الجديد .بيغو . بونتيبيدرا . اسبانيا .
تشكيلة الصندوق المتحد . مالقا . اسبانيا .
تشكيلة .BBVA مدريد . اسبانيا .
تشكيلة صندوق غاليثيا . لاكورونيا . اسبانيا .
تشكيلة صندوق مدريد . مدريد . اسبانيا .
تشكيلة مجلس نواب لاكورونيا . لاكورونيا . اسبانيا .
تشكيلة مجلس نواب بونتيبيدرا . بونتيبيدرا . اسبانيا .
تشكيلة مجلس لاكورونيا . لاكورونيا . اسبانيا .
تشكيلة صندوق المنتدى . برشلونة . اسبانيا .
تشكيلة صندوق البحر المتوسط .اسبانيا .
تشكيلة شتادت وابيلينجن . المانيا .
تشكيلة .ABC مدريد . اسبانيا .
تشكيلة بييدرمان – موتيخ . فيلينجن – ستشوينينجن . المانيا .
تشكيلة فنار بيغو . بونتيبيدرا . اسبانيا .
تشكيلة إتحاد البنوك السويسرية . مدريد . اسبانيا .
مؤسسة رودريغيث إيغليسياس . لاكورونيا . اسبانيا .
مؤسسة سيرّالفيس . اوبورتو . البرتغال .
وزارة الثقافة . مدريد . اسبانيا .
المتحف الوطني ,مركز الملكة صوفيا للفنون . مدريد . اسبانيا .
المتحف الوطني للفن المعاصر/ صوفيا إمبير . كاراكاس . فينزويلا .
متحف اكستريمادورا للفن المعاصر . اسبانيا .
متحف ترويل للفن المعاصر . اسبانيا .
متحف الفن . بيوريا . اسبانيا .
متحف اتحاد فينوسا للفن المعاصر . لاكورونيا. اسبانيا .
متحف بونتيبيدرا . اسبانيا .
متحف بيغو البلدي . كينيونيس دي ليون . بيغو . اسبانيا .
متحف ابييدو للفنون الجميلة . اسبانيا .

1989 الصالون التاسع لمجموعة الستة عشر . صالة معارض صندوق التقاعد .برشلونة . اسبانيا .*
نحن غاليثيون .صالة معارض معهد ثيربانتس وقصر الثلج . بوينوس آيريس . الأرجنتين .*
ورش روما- كومبوستيلا . متحف الامة الغاليثية . سانتياغو دي كومبوستيلا . اسبانيا . *
1988 نقطة 88 . مركز بيّا مدريد الثقافي . اسبانيا .*
1987 معرض بونتيبيدرا الدولي الدوري التاسع للفن المعاصر . اسبانيا . *
1986 معرض بونتيبيدرا الدولي الدوري الثامن للفن المعاصر . القيم الجديدة . اسبانيا . *
مدريد – بيغو . الفن المدريدي والغاليثي الحالي .C.A.M. ومجلس بيغو . اسبانيا .
ملموسات بامتياز . المعهد الفرنسي . .C.A.M والسفارة الفرنسية . مدريد . اسبانيا .
1985 فن فتي . متحف بيتوريا للفن المعاصر . اسبانيا . *
فن غاليثي فتي : نظرة الى المستقبل .مركز مدينة بيغو الثقافي . اسبانيا . *
الصالون الثاني للفن الفتي . مدريد . اسبانيا . *

* كاتالوج

منح وجوائز

2006 صالون الخريف السادس للرسم للأكاديمية الملكية الغاليثية للفنون الجميلة .
2004 مسابقة بالديبينياس الدولية للرسم 2004 . بلدية بالديبينياس .
2003 مسابقة بالديبينياس الدولية للرسم 2003 . بلدية بالديبينياس .
2002 جائزة ABC الرابعة للرسم . مدريد .
المسابقة الدولية الثالثة للرسم . الفنادق الملكية الأولى . توريمولينوس .
مسابقة مؤسسة وليينغتون الثانية للفن المعاصر . مدريد.
2001 جائزة خوليان ترينكادو ./عرض اتحاد فينوسا . لاكورونيا .
جيل 2001 . صندوق مدريد . مدريد .
1994 جائزة العين الناقدة . راديو اسبانيا الوطني . مدريد .
1992 منحة فولبرايت . اللجنة الاسبانية – الأميركية . نيويورك .
1991 منحة مدينة الفنانين . باريس .
1989 مسابقة سانيا لوثيّا للرسم . مدريد .
منحة الأكاديمية الاسبانية في روما . وزارة الخارجية .
1988 جائزة معرض الفن الفتي .
1987 منحة بينسيونادوس . دورة بونتيبيدرا التاسعة .

معارض جماعية

2008 خط .شكل وألوان . ديانا لوينستين للفنون الجميلة. ميامي . الولايات المتحدة .
نظرات شخصية . مؤسسة مريّا خوسيه خوبي .كيوسكو الفونسو . لاكورونيا .
اسبانيا.
2007 الواحة . مجموعة الصندوق الموحد للفن المعاصر .CAC مالقا . اسبانيا .
2006 إكتسابات جديدة , وحوارات جديدة . مجموعة الصندوق الجديد . بيغو . اسبانيا .
مناظر . صالة تريبولد . رايهن . سويسرا.
الفن الأسباني في مجموعة .BBVA. مدريد , لاكورونيا , اشبيليا . اسبانيا .*
دون جيل . قاعة ندوات غاليثيا . سانتياغو دي كومبوستيلا . اسبانيا.*
2005 صالة ميتا . مدريد . اسبانيا .
2004 مادة + ماليري . صالة ستادتيسخ فيلينجين . ستشوينجين . المانيا .*
متحف بريبرد بريدا . هولندا . البلدان السفلى .*
2003 باسّو ثيريا ييو . صالة ميتا . مدريد . اسبانيا .*
المعرض الدوري للفنون التشكيلية في بامبلونا .اسبانيا .
2002 حقوق الطبع- ميتا . صالة ميتا . مدريد . اسبانيا .
2001 المعرض السابع لإتحاد فينوسا. لاكورونيا . اسبانيا .*
المعرض القاهرة الدولي الدوري . مصر .*
الفن الأسباني في الثمانينات والتسعينات في مجموعات المتحف الوطني .
مركز الملكة صوفيا للفنون .
صالة زاتشيتا للفن المعاصر . وارشو . *
2000 صور متجاورة . مجموعة الأرجنتين .اسبانيا الجوالة .*
متقابلات 2000 . فضاءات ساخنة .نادي كاراكاس . فينزويلا .*
1999 صالون بيريلّي .متحف صوفيا إمبير للفن المعاصر .كاراكاس . فينزويلا . *
شباب مع .F.I.A . فضاءات ساخنة .نادي كاراكاس . فينزويلا .*
صور التجريد . فن الرسم و النحت الأسباني(1969-1989 ). مؤسسة صندوق
مدريد . اسبانيا . *
1998 السفر ضياع للبلدان .آرتيليكو .سان سباستيان . اسبانيا .*
ذاكرة وطليعة , 8 رسّامين من غاليثيا .مجلس غاليثيا /وزارة خارجية اميريكا
الوسطى.
1996 غزليّو نهاية القرن . صالة معارض وزارة الثقافة . مدريد . اسبانيا .*
1994 مساحة الصمت .معرض بونتيبيدرا الدولي الدوري للفنون . اسبانيا .*
1993 خطوط و طرق .جوّال في غاليثيا .اسبانيا . *
1992 اكسبو 92 جناح غاليثيا , اشبيليا . اسبانيا .*
معرض اسطنبول الدولي الدوري . متحف اسطنبول للفن المعاصر .تركيا . *
1991 من اوروبا .إريس . ايطاليا . *
1990 روما 110 .معرض مبعوثي الأكاديمية الاسبانية في روما . ايطاليا .*
التاسع . المتحف الوطني للفن المعاصر . جمهورية سان مارينو . *

1999 إنتقال الفصول. صالة ميتروبوليتانا . برشلونة . اسبانيا .
إنتقال الفصول. صالة تريبولد . بازل . سويسرا.
بهرات ماتا . مركز فنون أتلينتيكا .لاكارونيا . اسبانيا .
رطب . صالة ألتيرناتيبا .كاراكاس . فينزويلا .
1998 الصالة الكبرى . مايوركا . اسبانيا .
سرداب .صالة الملحق .بونتيبيدرا .اسبانيا .
الخط المتذبذب . بيلايو للتأمين .جولة في اسبانيا.
1997 زخرفة مسارح لشركة دانات للرقص . برشلونة . اسبانيا .
الأرض الجرداء.صالة هاينز هولتمان . كولونيا . المانيا .
أرغوناوتا . ستوديو لاتوادا . ميلان . ايطاليا .
1996 صالة بونتو . باليتشيا . اسبانيا .
صالة روباييرا ديل ميينغو . كانتابريا . اسبانيا .
أطلس 1996-1986. بيت الفنون . كونثيلّو دي بيغو . اسبانيا .
صالة تريبولد . بازل . سويسرا.
1995 صالة أنتونيو ماتشون .مدريد . اسبانيا .
صالة أبيل ليبينا . بيغو . اسبانيا .
1994 صالة أنتونيا بويو . سرقسطة . اسبانيا .
صالة تريبولد . بازل . سويسرا.
1993 صالة هاينز هولتمان . كولونيا . المانيا .
1992 ستوديو لاتوادا . ميلان . ايطاليا .
صالة تريبولد . بازل . سويسرا.
صالة فلوكسوس . اوبورتو . البرتغال .
رسومات وأعمل كرافيك . صالة أنتونيو ماتشون .مدريد . اسبانيا .
1991 صالة أنتونيو ماتشون .مدريد . اسبانيا .
قوس 91 . صالة أنتونيو ماتشون .مدريد . اسبانيا .
متحف ترويل . ترويل . اسبانيا .
صالة هاينز هولتمان . كولونيا . المانيا .
1990 صالة تريبولد . بازل . سويسرا.
مسجلات .صالة استيارتي .مدريد . اسبانيا .
1988 صالة أنتونيو ماتشون .مدريد . اسبانيا .

داريّو باسّو . كاراكاس , ١٩٦٦

معارض فردية

٢٠٠٨ القمّة .صالة تريبولد . بازل . سويسرا.
المجاري المقلوبة . صالة أنتونيا بويو . سرقسطة . اسبانيا .
الأرقام تتكلم . بيت الفنون . بيغو .اسبانيا.
الأرقام تتكلم . متحف بوبو غاليغو . سانتياغو دي كومبوستيلا . اسبانيا .
صالة باتش قاطر . برشلونة . اسبانيا .
2007 صالة .SCQ سانتياغو دي كومبوستيلا . اسبانيا .
الروح الكيميائية للشروق . صالة ارثوبلر. اوبورتو . البرتغال .
الأرقام تتكلم . مؤسسة لويس سيوان . لاكورونيا . اسبانيا.
2006 الصالة الكبرى . بولينسا .بالما دي مايوركا . اسبانيا .
صالة معارض باليكسكو . لاكورونيا . اسبانيا.
صالة الفجر . مورثيا . اسبانيا .
2005 متحف الفنون المرئية . سانتياغو دي تشيلي . تشيلي.
صالة باخ قاطر . برشلونة . اسبانيا .
متحف دراغاو دو مار . فورتاليزا . برازيل .
متحف المدينة . كيتو . اكوادور .
متحف اليكساندر اوتيرو . كاراكاس . فينزويلا .
صالة .SCQ سانتياغو دي كومبوستيلا . اسبانيا .
صالة تريبولد . بازل . سويسرا.
صالة ميتا . مدريد . اسبانيا .
2004 الجواهر النابضة . القمر في مظلة . أبينال . فرنسا .
نص متحجر . صالة ارثوبلر. اوبورتو . البرتغال .
صالة ماريسا ماريمون . اورينسه . اسبانيا .
2003 لوبياثان .صالة .VGO. بيغو . اسبانيا .
صالة اوس كويمبراس . براغا . البرتغال .
2002 إنتقال الفصول. صالة السلّم . كوينكا . اسبانيا .
إنتقال الفصول. دارة الفنون الجميلة . مدريد . اسبانيا .
اوردو بيرتوتم . صالة تريبولد . بازل . سويسرا.
رحلة في غابة المطر . صالة دير ستادت وايبلينجن . المانيا .
2001 إنتقال الفصول . صالة .SCQ سانتياغو دي كومبوستيلا . اسبانيا .
إنتقال الفصول. الصالة الكبرى . مايوركا . اسبانيا .
ملامح نباتية . صالة ديانا لوينستين . ميامي . الولايات المتحدة .
2000 إنتقال الفصول. صالة .VGO. بيغو . اسبانيا .
إنتقال الفصول . أنتونيا بويو . سرقسطة . اسبانيا .

وراء كل هذا نخمّن وجود تأثير مرحلة سببت انحلالاً لمفهوم النوع، واللامعنى الذي يشكله الحديث اليوم عن النحت أوالرسم أو الصورة كأجزاء وليس كمنتجات من الإجمالي. والفسحة يتم تدعيمها كصلةٍ إجمالية من الكلية. ومن هنا ينبع هذا الاهتمام بالدائرة على نمط استعارة عن الحركة. لأننا نحتاج لتحركنا للشعور باتساع رسومات **داريّو**، ولنفهم العلاقات التي تولد من خلط العناصر في صندوق الدنيا على شكل رسمة، وفي هذه الدائرة التي مثّلت الكمال والسماء والخلود والخلق وهذه *المرحلة الأخيرة* في الكثير من الأحيان.

لكننا نتحدث من ناحية أخرى عن عملٍ مؤقتٍ ومجهز للمكان والذي سيبقى كمصدره عبر الزمن كالذاكرة أكثر منها كالسلعة. لا يظهر ذلك جلياً كما تفعل رسومات **داريّو باصّو** في الحاضر المستمر. نحن أمام عمل تدّخل يشير لمعركة ضد المفاهيم الصلبة للرسم. ومع هذه المفاهيم. وهكذا يبحث على هذا النحو عن أجوبة لظروف محددة، مطوراً أفكاراً بما وراء اللغة، التي تهتم بالعلاقات بين الصور، وعلى وجه الخصوص بينها وبين دعائمها المعمارية. فالتصوير المرتبط بالعمارة يسبق اللوحة، ومعتبرينه "غرض خاص". كل هذا يعني أن النهضة التصويرية تمت بفضل كون نقطة الانطلاق لا تستقر فيها وإنما بكل ما يسبقها.

وعلى نحو مشابه كان **سول ليويت** يعبّر عن رفضه استخدام الكلمات كرسومات ومنحوتات تدل على تقاليد وتتضمن قبولاً إرادياً لها، وتفرض حدوداً للفنان الذي يرفض عمل فنٍ يتخطى تلك الحدود. يبدو لبعض الفنانين أنه ليس كافياً عرض لوحاتهم فقط، إنما يشعرون بالتأثير المضاعف للصور المنتجة داخل اللوحة والصور المشكلة خارجها. فالواقع هو مثل الكولاج، الذي يقويه التقدم التكنولوجي. هكذا تبدو أهمية السياق الذي يدعم الفن كما الجدار الذي يدعم اللوحة. وكما أشرنا فهي رسومات واسعة تحاكي الواقع وتسمح بالدخول إليها والتفاعل معها، وهي رسومات كمثالٍ للتوسع نحو النحت والعمارة.
في هذه الحالة يعطي القماش، كونه عنصر مسطح، فسحة ثلاثية الأبعاد بفضل اندماجه المتناغم مع العمارة، مولداً جلداً آخر مطّعماً مثل كتابات **جاك ديريدا**.

يدافع **داريّو باصّو** عن التجربة وعن الربط بين العمل الفني والمُشاهِد وبين الفن والواقع وبين الأفقية والعَمودية.. المُشاهد هو المخول بتحديد كل خطوة على انفراد، مثل ضربة فرشاة، أومثل الذاكرة أوالإيماء أو عملية حسابية مجازية. منطلِقاً من رسمة كثيفة، مؤلفة من طبقات وجلود، ومن مسبابات وأحاجي، من كل من يحاول تعلم المستحيل، حيث تختلط الأموروتتكشف بنفس الوقت، *حين يحدث الحدث*. ونصبح كما لو كنا في لحظة اجتياز العتبة، وضياعنا فيما هو فريد من الرحلة. نعمة اللحظة تلك هي الكسوف للإيماء. وفي نهاية المطاف تصوير في الحاضر المستمر.

يمكن قول نفس الشيء عن الرسم أو تكريم **باشيلارد**، وأن نتذكر كيف أن الوحدة تعني التجانس، والمخاطرة بهذا النحو لأن تتحول إلى وحدة بسيطة، في حين أن التركيب مرتبط بالعلاقات، ويمكنه التواجد بين عناصر مختلفة. وهكذا هي رسومات **داريّو باصّو** تركيبية وبنفس الوقت لا يمكن حلّها مثل الكيميائي الذي يسير نحو مختبره:

*"في حين يذهب الكيميائي إلى مختبره للقاء مع العناصر الأربعة الدائمة، يبلغه عقله بأنها تنتظره فوق الطاولة وبعد فترة عمل طويلة معها، سيغلق الباب دون أن يكون قد وجد العنصر الخامس. / قام بهذا العمل يومياً لسنوات عديدة/ ومع الوقت اكتسب مختبره رائحة خاصة، هذه الرائحة المسحوقة والمكثفة، هي تركيب ناتج عن التحكم بخلاصة المواد والعناصر التي يستخدمها عادةً. / بما في ذلك خارج المختبر، وأحياناً يتذكر تلك الرائحة العائلية التي ربما هي موجودة في ذاكرته، أو ربما أنتجها أي كيميائي آخر كان يجتمع مع زملاء آخرين في نفس الحارة. وكانت الأشياء الأخرى التي تخرج من مختبره تحمل نفس الرائحة أيضاً. / ما لم يدركه أبداً أن العنصر الخامس كان نفس المادة التي ملأت مختبره بمرور السنين، وكان هو نفسه يتركها تتسرب كل صباح عندما كان يفتح الباب ليبدأ يوم عمل جديد"* [13].

هذه الرائحة كذاكرة، وهذا التركيب الباشيلاردي، يوجد في اللوغريتم الرقمي( *Algoritmi dixit* ) و في بعض الأقمشة التي تعمل على نمط "الجلود أو تختزن تراكيب مزودة بالذاكرة، مليئة بالمراجع، والهويات، والحياة المترسبة"، حسب كلمات الفنان.

وهكذا يعمل الرسم مثل إعادة الكتابة على الذاكرة، وعلى نمط بطل اللحظة **كريستوفر نولاند** الذي يكتب جُملاً على جسده ليُذكر بمن يكون وبتاريخه. بالنسبة **لداريّو باصّو** تلعب البداوة المذكورة سابقاً هذا الدور، لكنها تبقى في جوهرها رسماً منسوجاً على شكلالكتابة . فالسينما تذكرنا به مراراً وتكراراً في فيلم ( الكتاب المخدة) *The Pillow Book* للمخرج **بيتر غرينواي** الذي اعتادت فيها بطلة الفيلم على أن يكتب والدها على جسدها كل عيد من أعياد ميلادها، فيجعلها تطلب من أصدقائها أنيكتبو ا على جسدها وهي بدورها تكتب قصتها على أجسادهم. فالقصة والذاكرة تمثلان هنا حظ الاحتكاك وانحلال الحدود لما هو ملازم للإنسان ولما هو غير ذلك، ولما ينتمي لمحيطنا وينتهي به الأمر إلى تحديد طبيعتنا، وللمُلاحِظ الذي ينتهي به الأمر بتحديد شكل جديد للنظر. تُخفي رسومات **داريّو باصّو** كل هذا، ويمكن إعادتها إلى أصولها، أو مثل جانب *Moebius* الذي يجعلنا نسير دائماً على جانبٍ واحدٍ بالرغم من وجود جانبين داخلي وخارجي مثل هذا الرسم وهو الطبيعة والإنسان، وأيضاً الحضارة والعمارة.

تحاول رسومات **داريّو باصّو** توحيد الثقافات، ودائماً حاولت ذلك، وفي هذه الحالة الأخيرة يتضح ذلك انطلاقاً من اختيار الدعائم والاستعارات الإيقونية. لأنه خلف الترتيب الرسمي يوجد سبب يسير حسب هذه الرغبة بالتعبير عن ما هو شخصي، وعن الحياة وهو تفصيل يبرر ذلك. وهكذا يكون كل رسم فكرة لرسم، مثلما يكون كل شكل في الفسحة وكل إيقاع أو كل تسجيل يُظهر الخبرات المحتواة،بالرغم من أنها تبدو وكأنها تنتشر بطريقة عشوائية. يختلط الأمر على المشاهد بتهرب خاص، لأن العمارة تُعطي معناً للتركيب التاريخي للرسمة.

[13] نص للفنان بعنوان "رائحة كيميائي"، كامبيو سول كليتونو، 1998.

ومن هنا يجب أن يكون أول سؤال لنا هو: ما هي الفكرة التي تدفع **داريّو باصّو** للاستمرار بالرسم؟ وبالتأكيد سيكون الجواب قريباً مما حدده **فرناندو كاسترو فلوريث** "كحنين فيلسوفٍ ما قبل **سقراط**".

بحسب **كاسترو**، يريد **داريّو باصّو** إنتاج أعمال كما تفعل الطبيعة، "يتمنى الاندماج في حقيقة جوية، ملتحقاً "بموسيقى العالم" التي تستطيع الأمنيات فيها أخيراً أن تتجسد. عندما نشاهد آثار خطواته على سطح تصويري، هذه الرقصة الهائجة والمحسوبة بنفس الوقت، نفكر في الحَج الروحي، في محاولة منه لمنح العمل الفني حكمة قديمة" [11]. وهكذا يتجاوز الماء كعنصرٍ أساسي للحياة ليصل إلى أنهار الرمال في صحراء المغرب، واقع ملتهب عبر الزمن بجفاف هائل وفظيع مثل ذلك الحوت الذي كان يجعله يعود إلى الأبد لأصوله الغاليثية في عام ٢٠٠٣. رسمُ **باصّو** هو نبض للحياة، وساعة، ووحدة قياس، وعملية حسابية، كما يُصرُّ في هذا الكتيب الجديد للتعليمات الذي بعثه إلينا أثناء عملية الرسم. ولهذا كان يُظهر دائماً قليلاً من الميول إلى الدعائم التقليدية، وإلى ألعاب الحظ التي تبين هذا الذوق بالحياة، وهذه القدرة على اكتشاف ضريح أو "بحرات ماتا" ( *Baharat Mata*) كأماكن قادرة على توليد رسم بنفس الطريقة التي تولّد فيها الغابة الرطوبة، فالثلج أو الهجران يعطي شكلاً للتوتر المُراد، وإلى الرسم/ سطح الأحداث. من هنا فإنه لا يقاوم ترك اللوحات تطفو في نهر أو تركها لحظها الطبيعي. "منبهراً مرة أخرى بالوفرة وقوة نوع آخر من الطبيعة. أحاول تلخيص هذا الاتساع، في تجربة الاقتراب من التربة وروحها، محاولة جديدة لدمج الإنسان مع محيطه، مسرح لرقصتي الروحية، خطوة للفرد فوق هذه الفسحة اللامحدودة" [12].

وتظهر رسوماته هكذا كصورة ثابتة لهذه الطبيعة القادرة على مفاجأتنا. لكنه أيضاً من هذه الطبيعة المثقفة كما تنصهر الآن خيمات **القاهرة**، المأخوذة عن مقاييس فراغية وعن مكعبات الفسيفساء التي تزيّن وتغلّف الأبنية عادةً، وتنصهر في رسمٍ تجريدي. وهو ما أشار إليه **مارسيل بروست** حين قال: "بفضل الفن لدينا في متناول اليد ،فبدل من رؤية عالم واحد (عالمنا)، نرى عوالم متعددة تختلف فيما بينها أكثر من اختلاف العوالم الأخرى التي تدور في الكون الشاسع، وما زالت ترسل لنا ، بعد ما انقرض الضوء الذي كان نقطة انطلاقها، شعاع ضوء خاص بها فقط. أقدرأن هذا الخلق الثاني الذي دافع عنه **بروست في نظريته**، يقترب من رسومات **باصّو** المهتم بتجنب شلل تطوير الأساس، بالنسبة للتخفيض، والانفتاح بهذا الشكل على ما هو متعدد وتشاركي، على القوة اللغوية بين ما هو حقيقي وما هو ظاهري الذي ينتهي به الأمر بالتقارب مع نوع من الاختصاص الباروكي.

من المحتمل أن **باصّو** يفهم عملية الرسم كتقاطع بين التقنية والسحر،وكمجموعة من الصور تدفع المشاعر انطلاقا من سلسلة من الطاقات والقوة الغير مرئية. ولهذا يستعمل استراتيجية يمكننا أن ندعوها تمثيلية فاقدة لقوتها من أجل أهداف تجريدية تؤدي إلى هذا التعدد في العوالم المتصلة، وفي تجمعات من الإيقاعات الشعرية التي تشكل مصطلحاته التصويرية الخاصة.

بالنسبة **لباصّو** فإن الرسم ينشأ من الحياة ويتحاور معها. طاقة رسوماته المتوازنة تذكرني بجملةٍ لاستاذ الجاز **بات ميثيني** عندما يؤكد أن "الموسيقى هي بالإساس اندماج متأثر بما يحيط به.وقد تمت، على مدى التاريخ محاولة الفصل بين مختلف الأنماط والأنواع، إلاّ أنهم توجهوا بأنفسهم نحو الاندماج. من الهام جداً الاعتراف بالجذور والنقاء الموسيقي، لكن يجب أن نكون منفتحين على جميع الاحتمالات".

[11] نفس الشيء، كاسترو.
[12] نص داريّو باصّو

أو أنه فعلاً يقوم بذلك. علينا أن نفهم البداوة المعلنة **لداريّو باصّو** على أنها تلوث ناتج عن لقاءاتٍ وتجاربٍ. ومن هنا يظهر معنى الهدف من وراء هذه المشروع: "شمول ثقافات، دمج رموز، استخدام القمة كتعبيرٍ عن السماء الزرقاء، والدائرة كرمزٍ للمركز وممثلٍ للقوانين الكونية التي تؤثر على الخلق، تأمل العمارة كجزء يستخدمه التاريخ نفسه بحيث يضفي عليه صفة الإنسانية، ويكون الإنسان في هذا المركز، بهويته الطبيعية وانطلاقاً من موقعه الأساسي، واحداً موحداً بالتناغم مع الكون".

نتحدث عن الفن كونه حرية، حين لا يُفرض شيء، وتتحالف الأفكار في كثير من الأحيان مع الصدفة. بالإضافة لذلك نتحدث عن الفن كطريقٍ خطأٍ في الكثير من الأحيان يجعلنا نعتمد على كرمنا البصري وعلى قدرتنا بحصر ما عشناه في بساطة الإيماء، وعلى اللقيّة التي تتمثل بالنسبة **لداريّو باصّو** في الرسم. على أية حال يبقى دائماً شيء من الهجز في بلوغ المستحيل، والخبرة التامة بحيث يصبح *القول مستحيلاً*، لما يمكن أن يقوله لنا أي شاعر. لا تكون طاقة هذه اللحظة تامة، كراكب الأمواج الذي ينتظر الموجة الكبيرة، لأن الوقت لا يتوقف. وفي هذا المستحيل، الجليل، السائل، والمتحدي للمجهول يكمن انتصار رسومات **داريّو باصو**، أو الحاجة للاستمرار بالبحث عن الرسم النهائي، والمضي في الطريق المغلوط للبحث عن شيء يمكن إيجاده بالصدفة.

يمكننا التفكير بأن عرض **داريّو باصو** هذا يوقفنا في *زمن آخر*، كما لو كنا في ساحة سجن. لكن بالتأكيد حتى ولو بدا في ذلك تناقض، فإن التأثير يجب أن يكون مغايراً. يشير**ميشيل هاردت**، على ذكر الوقت في السجن: "الوقت يطول ويتقلص في نوع من السراب النظري. ويكون في كل يوم مملوءاً بالنشاطات والمواعيد الإجبارية والمحددة بجميع تفاصيلها. يمر الوقت بسرعة الحلزون، واليوم يصبح لا نهاية له. تنظر إلى تلك الذبابة على الجدار فتبدو حركاتها بطيئة بشكل لامتناهي. ويبدو أن الطعام لا يصل أبداً، ومع هذا عندما تتذكر تلك الأيام وأنت بعيد عنها تبدو لك كغيرها. وتتراكم الواحدة فوق الأخرى كمنفاخ الأكورديون. الوقت المستخدم يبدو وكأن لا حدود له، ويؤدي عدم تكرار مكوناته وتجانسه ونقص الأخبار الجديدة فيه إلى فقدان معناه. الوقت في السجن يفتقر إلى الصدفة، فهو زمن مبرمج. فتنوع أيادي القائمين على السجن يبدو وكأنها تحدد مهام يد القدر العظيم الذي يحرّك السجين في طريق الحكم المبرمج. يحاول السجناء عبثاً التشبث بهذا الوقت المتطاير والمؤقت فيمنحونه بعض المعنى والدلالة حتى لو كانت رمزية فقط، يمحون الأيام في التقويم ويضعون علامات على الجدران، فهم بهذا يحددون الزمن" [9]. لكن في لوحات **داريّو باصّو** نعم توجد فسحة للصدفة وللقاء: "أحاول هناك في المكان الذي أسافر إليه تلويثي بالمادة. فهذه المادة المختلفة في كل مكان، تشكل دائماً قاعدة لأداتي التعبيرية.

تقدم لي الأنسجة، والألوان، والأشكال، وتفرض عليَّ القواعد لتجعل العالم يتعايش مع لوحاتي" [10]. تترك رسوماته فوق كل شيء حرية للعمل التصويري لكي لا يبقى الرسم فقط رسماً وإنما يصبح فكرة أو وبكل بساطة شعوراً بالوقت الذي عاشه.

هذا ما قاله **بارّي سوابسكي**: الرسم المعاصر يحتفظ من ماضيه في طور الحداثة والتصوير بعقيدة أن عمل كل فنان كان عليه أن يتخذ موقفاً، وأن رسماً ما ليس فقط رسم لكنه أيضاً ممثل لفكرة في رسمٍ.

[9] هاردت، م.: "أوقات السجن"، مجلة داردو رقم 5، سانتياغو دي كومبوستيلا، 2007.
[10] نص داريّو باصّو

باستخدام الطلاء، فبعض الأجزاء تكون غير واضحة المعالم كالقسم الخارجي من مصباح فوتوغرافي، وأجزاء أخرى تكون واضحة المعالم بشكل جيد"[7].

الاقتراح الذي يقدمه **داريّو باصّو** لمؤسسة **لويس سيوانى** تتناسب مع أفكار بريان **أودوهيرتي** الذي يُقدِر أنه كلما تقدمت الحداثة بالسن فإن السياق يتحول إلى محتوى. ففي استثمارٍ فريدٍ من نوعه، إن العنصر الذي يتم إدخاله في صالة عرض يحدد "معالمها" وقوانينها. وتبدو اليوم الأجواء المحيطة بالمكان الذي يحتوي العمل الفني جزءً مهماً جداً لفهم هذا العمل، لذلك يتحول العمل لفني وسياقه إلى مجموعةٍ واحدةٍ مترابطةٍ يتم ترسيخها انطلاقاً من المواقف المتمردة أو المناهضة للمتاحف المنسوبة لفناني التغيير أو *Land Art* الذين وسعوا رؤيتنا للفن إلى حدودٍ، في الكثير من الأحيان، لا يمكن الوصول إليها. نحن نتحدث عن الفن كتجربة تشاركية من قبل المشاهد الذي يُدخِل، في أحيان كثيرة، العمل في فيديو فيهرب ويبحث عن مكان خارج الشاشة، بهدف تقييم الوقت والقدرات التأملية ومستوى التنبيهات التي تُضاعِف الإمكانات، لكننا أيضاً نتحدث عن أعمال رسم تُنكرحدودها لتقييم السياق كما هو الوضع في هذه الحالة. واليوم ليس من الضروري التعبير من خلال اللوحة، وهنا أفكر مرة أخرى **بكراوس** عندما أكّد على أنه كلما زالت أو تحطمت الحدود بين داخل اللوحة (الرسم) وخارجها (الإطار) فإنه من الممكن الشعور إلى درجة تصبح فيه "اللوحة كوحدةٍ" صنفٍ مصطنع، ومبنية على قاعدة الرغبة، مشابهة جداً "للطبعة الأصلية".

في هذه الأرضية الغير محددة يصبح الصمت طلاءً شفافاً، وكل شفافية تصبح إيماءً، وكل هيكل يصبح وقفةً. لكنها تخضع دائماً لتلك الدرجة من عدم الانضباط، وعملية بناء النظرة تلك والتأمل الفضائي.

والمثير للانتباه أنه في بداية تسعينيات القرن الماضي تكلم **أتشيبي بونيتو أوليبا** عن هذه الحركة واصفاً إياها بالأبدية وبعلاقاتها المتنقلة وهياجها وتوجهاتها التي أوصلها **باصّو** إلى السطح لتثبيت الإيماء في الصورة [8]. ذلك لأنه يوجد سبب مقاد بهذهالرغبة للتعبير عما هو شخصي خلف الترتيب الرسمي، بالإضافة لوجود مبرر لذلك. نتحدث عن الرسم على الرغم من أن العمارة الآن هي التي تعطي معناً لتراكيبها التاريخية، كما يحدث ذلك من ناحية أخرى في التاريخ. وتصبح الفسحة متينةً كارتباطٍ شاملٍ من الإجمالي.

يقدم هذا المعرض إجابةً لبعض الظروف المحددة، مطوراً الأفكار من خلال لغةٍ عملاقةٍ مبنيةٍ على العلاقات بين الصور، وعلى وجه الخصوص بين هذه الصور نفسها وبين تاريخها ودعاماتها المعمارية. ويمكن لأي مَعْلَم معماري التحول إلى حجة أساسية لتكون تنويعات تصويرية. وأن تكون رساماً اليوم يفترض،مقارنة مع وسائط أخرى لخلق صور،مسائلة مستمرة لطبيعة واستقامة الرسم. إذن من الضروري وجود مقاومة معينة.

لنفكر بتأملات **هونوريه دى بالزاك** في نظريته المسماة*نظرية الانطلاق* *Théorie de la démarche* حين يعرض روعة الملاحظة التالية: منذ أن بدأ الإنسان بالسير على أقدامه لم يتساءل أحد لماذا فعل ذلك؟ وكيف يسير؟

[7] أرمسترونغ، إيه: "دابيد ريد: الرسم في عهد وسائل الإعلام الإلكترونية". في دابيد ريد باينتينغ، رسومات متحركة، متحف الفنون المعاصر، سانديبغو، 1999.

[8] أشيبي بونيتو أوليبا: " هنبعل ضد روما: الشكل ضد القوة"، داريّو باصّو، صالة أنطونيو ماتشون، مدريد، 1991.

**ستينبورغ** على النمط الذي تتحول فيه الصورة عندما لا يمكن اعتبارها شكلاً عمودياً بالنسبة للجسم المنتصب، لكنه يدور ٩٠ درجة ليأخذ شكلاً مائلاً أو *flatbed* (وهو مصطلح مشتق من تكنولوجيا الحفر)، مثلاً: لوحة محايدة من سطح لا تكون مفتوحة على مجال خيالي كما يحدث في نافذة **ألبيرتي** الشهيرة. ففي تعليق ساخر موجه إلى **غرينبورغ** بشكل بديهي، يشير **ستينبورغ** إلى أن سطحية الصورة لم تكن أكثر من مشكلة سطحية لـثم مقعد دراسي يفتقد إلى الترتيب أو أرضية غير مُكنّسة.

ما يتشكل هنا هي فكرة مجال عام من التسجيل وهو ذاكرة "للحقل الواسع" **لكراوس**. ولم تمنعنا أية حجة من حجج **ستينبورغ** من إلغاء إطار السطح وحدوده (وهو ما يمكن لصورة غرفة تفتقد للترتيب أن تثيرنا لعمل شيءٍ ما).

رسومات **داريّو باصّو** اتخذت هذه الخطوة المصيرية، ولا تُشكك في هذا النوع من العلامات كالتحري عن "ما هو تصويري" كأثر يتخطى ما هو محدد من الوسط والقناعات الإستراتيجية شكلياً، والعلاقة مع اليد ومع الجدل القائم في ذاتية الشخص الخارجية العنيدة، وهي المادة الحية التي شكلت يوماً ما أساسيات علم البلاغة الوجودي للـ "*action painting*". "إن الوضع الذي يرسم فيه **داريّو باصّو** هو، في حال تخطينا العقلية النقدية البليدة التي نحن فيها، يتعدى بشكل أساسي ويمثل العرض العادل لمرحلة جميلة ودراية بعلم المعرفة "ما بعد السرد"[6]. لكنها واسعة دون أدنى شك، كما يبينه حسن التدبير واتجاه منشآته (اللوغريتم الرقمي) *Algoritmi dixit* والتي تم تقديمها في مؤسسة **لويس سيواني** والمؤلفة من ثلاث وعشرين لوحة بمقياس ٣٠،٤ × ٦٠،٢ م.

وفيها، كما يكشف **داريّو**، تُعرض نظريات **فيثاغورس** على قماش، مأخوذة عن **أبي عبد الله بن موسى الخوارزمي** (أبو جعفر) في كتابه المسمى *كتاب الجبر والمقابلة* بين عامي ٨٠٠ و٨٢٥ الذي وصل إلى الغرب سنة ١٢٠٢ بعد ترجمته إلى اللاتينية من قبل **فيبوناتشي** عن النص الأصلي الذي تضمّن نظام الترقيم الهندي ومفهوم الصفر، وتحولت كلماته الأولى إلى عنوانٍ للمعرض. يحاول **داريّو باصّو** إيجاد أرضيات جديدة واسعة لهذا النوع من الطبيعة التي تحولت إلى ثقافة عن طريق الرسومات التي تغمر المُشاهِد وتحول أعماله إلى ديكورات. من الواضح أن هذا لا يعني أنه خبرٌ جديدٌ، فمنذ وقت طويل قام العديد من الفنانين بتخطي هذا، ورسموا على الجدران وحولوا منشآت كبيرة إلى لوحات بإرادة الفنان. ومن هنا، نستنتج أن الرسومات هي التي تسمح باستمرار التحدث عن الرسم: تركيب، مكان، لون، إيقاع. كل هذا يؤكد لنا أنه تقليدٌ، ما عدا التخطي النهائي لمفهوم الإطار. الأماكن المعمارية هي الآن السطح. فأذا لم تكن للرسم فإنها تكون متكأً لعملٍ يتأقلم ويولد وهو يفكر في إعادة التمركز. يمكننا التفكير في **غيرهارد ميرز** وعمله *archipittura* لكن **باصّو** يبحث أكثر في التهجين وتحويل المكان كنموذج.

لأن الرسم له شكله المحدد جيداً وفيه وزن كبير وتاريخ طويل. و**داريّو باصّو**، بعيداً عن تحجيم هذه الرغبة، وحسب كلماته فهو لن يتردد في نقل الطبيعة التي يتنقل فيها ويكتشفها كاملة إلى عمله، يدعونا لرحلة فريدة شفافة اعتباراً من العكس بالعكس.
رسومات **داريّو باصو** كالنهر الذي يجرف كل ما يصادفه. المكان هو المجرى الذي لا يكتفي بمحتواه بل يفيض بما فيه ليربك الدعائم، موسِّعاً المكان، كما أصر **دافيد ريد** على فعله حين أحدث تأثيراً حركياً انطلاقاً من النمط البانورامي. يحذر **ريد** من أن النظر إلى جزءٍ منعزلٍ من "لوحاته الأفقية الطويلة، يجعل الأجزاء الأخرى التي تقع على أطراف الحقل البصري تبدو وكأنها تتحرك، فالرؤية المحيطية حساسة للحركة .. يمكن دعم هذا التأثير

6 نفس الشيء

وهكذا سنفهم ما أشار إليه **خوسيه أنطون كاسترو** كواحدٍ من الأهداف الرئيسية لفهم إنتاجه، وهو قوله: "يشمل ثقافات، يدمج رموز بالإضافة إلى قدرته على تحويل الكتابة المسمارية أو آثار الأجداد والآثار المقدسة من نيبال والهند والشرق الأوسط إلى أشياء أخرى رائعة"[3]. وفي أعماقنا نحن نتحدث عن طبقات وعن ذكريات وعن تجارب، لأنه كما كتب **بورخس**: "الخطوات التي يقوم بها الإنسان منذ ولادته حتى مماته ترسم في الزمن شخصية لا يمكن تصورها".**داريّو باصّو** يجرب الأشياء الطبيعية انطلاقاً من الفن وبصورة قادرة على مناقضة ما هو ذي اتجاهٍ واحدٍ وقاسٍ في اللوحة، فعلى الرغم من علمه وإدراكه بحدة النقاد لها والإجراءات التي يتبعونها، إلا أنه تبنّى الجانب الأكثر شغفاً أو ملحمية، حيث تقوده في ذلك، طبيعته البدوية التي لا يمكنه تجاوزها. لهذا يحدثنا **فرناندو كاسترو** عن "المبالغة التشكيلية، الناتجة عن مقاومة السير في الطرقات المحددة للإيمائية الخشنة أو الأغنية الحلوة"[4]. ويصنف **كاسترو** رسوماته بين قوة الإيماء والبناء اللطيف للصورة، محذراً من أن "أكثر من كونها إيماءات تشير للجسم البشري، فإنه يبدو لنا في لوحات هذا الفنان، كما لو حدث شيء يتخطى الشخص بهدف إقحام الطبيعة والتماشي مع أحداث الرسم"[5].

ونفهم هكذا أن **داريّو باصّو** لم يحاول تمثيل التجربة فقط إنما الغوص في صميمها. وما يبدو واضحاً إذا توقفنا عند بعض أفعاله المتعلقة بتكافل ما هو طبيعي، ويتجلى ذلك عندما شعر بالحاجة إلى الاستحمام بالطلاء كما لو كان *يبحث عن زمنه* لترجمته وتقليده. وكما يحدث في الفلسفة الشرقية، فإن **داريّو باصّو** يحاول التقاط ما هو خاص، وصدفة الجسد الهادئة، وطبيعة اللوحة وقشرتها الخارجية. ومن حظ النداء هذا أن ينتظر الوحي. الفن والحياة يرتبطان من خلال هذا التركيب الحسي أو الإحساس الجميل. وبالخلاصة تنتج اللوحة من هذا الإيجاز لكثافة الإحساس، مثل عملية حسابية للوصول لحل المسألة بطريقة ما، حتى لو كانت عن طريق الصدفة.

في لوحة **داريّو باصّو** يصبح الحدث صورة وإيماء، فهو استعارة. التحضير يصبح أساسياً كمسار لمكان اللوحة. وبالتأكيد تلك المقدمات ليست بعيدة عما قاله **روساليند كراوس** عن النحت. وهكذا ردّد بعض النقاد مثل **سفين أولوف والينشتين** كيفية قيام **كراوس** في نهاية مقاله بالتلميح إلى حقلٍ واسع للرسم يمكنه أن يتمركز في المعارضة بين الوحدة والتعدد؟.

من البديهي أن يلعب التناقض بين الشيء الوحيد والمتعدد، دوراً هاماً لاستبدال قسماً أساسياً في الرسم الحديث، كما رأينا على سبيل المثال في تشخيص **مييز شابيرو** للوضع في نهاية الخمسينيات، حيث ان وجود وحركة اليد تعارض الدور المختل للتكنولوجيا المعاصرة في محاولة للمحافظة على المقاييس الإنسانية التي كانت تتمتع، وللأسف، بصفة عدم القدرة على أن تكون شيئاً غير التراجع. بنفس الوقت يشير **شابيرو** إلى تقليدٍ آخرٍ يحاول فيه إدخال ما كان محدداً كالأشياء الموجودة خارج حقل اللوحة من خلال التقنية التتابعية، أوبواسطة التفكيك الإرادي (لنفكر في فرشاة ليشتينشتين)، الذي استخدم دعائم جديدة أو رسومات صناعية (وتكون **ستلا** مثالاً على ذلك)، أو مُدْخِلاً صوراً أو أشياء جاهزة (*ready - made*) كما هو الحال عند **راوشينبورغ**.. كل هذا يشكل جزءً من مرحلة تتخطى الحداثة، ولكن في الواقع هو أول ما سمى "ما بعد الحداثة" في المقال الشهير **لليو ستينبورغ**، *Other Criteria*، يركز

[3] خوسيه أنطون كاسترو، داريّو باصّو، صالة عرض إستيارتي، مدريد، 1990
[4] فرناندو كاسترو فلوريث، نشوة اللحظة (أصغر تعليق عن أعمال داريّو باصّو).
[5] نفس الشيء

الماء هادىء تماماً ولا يعكر صفوه شيء. تتحرك حبة الطلع لأنها تتعرض باستمرار لضربات جزيئات الماء المحيطة بها. ولا تحدث الضربات بشكل متساوٍ في جميع الاتجاهات، وتنشأ هكذا قوة صغيرة عشوائية تقود حبة الطلع كما لو كانت تعويذة. وتستطيع فقط النظرة الدقيقة كشف وصياغة هذه القدرات التعبيرية. هذا ما يشير إليه **جون بيرغر** في كتابه "*النظر*": "إن الفن المبني على الملاحظة العميقة للطبيعة ينتهي به المطاف إلى تغيير طريقة النظر إليها، إن كان ذلك عن طريق التأكيد بقوة على إحدى الطرق الموجودة أو عبر اقتراح طريقة جديدة"[2]. وهذه النظرة الشديدة، وهذا النظام الجديد هو رسومات **داريّو باصو**، يعمد دائماً إلى أن تصبح المشاهدة شديدة وعميقة، من خلال التجربة التي يمر بها الإنسان عن قناعة، بأنه ما يزال موجوداً كمركز طبيعي وكرمز نشط للحركة المستمرة للكون وكذاكرة تتجرُّ مع هذه الانسيابية الدائرية.

يجب التذكير بأن هذه النظرة الشديدة تبرزعند **داريّو باصو** كحاجة ورغبة طوباوية وأبدية لتوسيع يومياته النظرية، وستمثل الشوق لهذه التجربة الإجمالية التي كانت في الكثير من الحالات، الدافع خلف التقليد التصويري الذي حاول *أخذنا الداخل*. فتطفو الرسومات كقطعة قادرة على إلغاء الواقع أو تجميد الرغبة، قادمة من اتساع الصورة الطبيعية والتي يمكنها أن تكون مثل عطر، كما يقول **إيوخينيو تريّاس**، وهو على يقين بأن الرائحة هي ا [9] لملجأ الذي لا يمكن الوصول إليه في الذاكرة اللاإرادية. إذا كان التعرف على عطر ما له، قبل أي نوع من الذاكرة، فائدة تكمن في العزاء والتهدئة، فإنه بالنسبة إلى **تريّاس** ربما يكون هكذا، لأنه ينوم الضمير ويجنبه مرور الوقت. التشبث بهذا العطر يعني أن نكون على يقين من أحلامنا لكي لا نغرق، مثل الذي يسير خلال نومه، فيتوجب عليه أن يستمر في الأحلام ليتجنب السقوط على الأرض. فماذا كان سيقول **نيتشه** أو فناننا المُصرُّ على التقاط المستحيل، على الطريقة الرومانسية. ففي النهاية عندما نتحدث اليوم عن الرومانسية نتطرق إليها مثل كائن يعيد الحيوية لتمرّدٍ جميلٍ أمام استحالة التقاط تشكيلي لبعض نبضات واقعنا الحيوي. مثل هذه الرسومات هي التي تهم **داريّو باصو**، رسومات بانورامية وتكافلية في كونيتها، وهي تتصرف كمركز المشهد القادر على صياغة الرؤية و/أو الواقع الإيقوني.

في العمق نحن نقصد رغبة لا يمكن إقحامها في الشكل التجريدي ولا في الصورة لكنها تختبئ بالتأكيد قبل أو بعد لتسكن في ذاكرة الفنان أو تهمس من أعماق الإيقاع الأكثر صمتاً. تظهر الرغبة فيما يفلت منا، في الحياة/الرحلة التي نشعر بها بالحدس، بإيماءة لا يمكن التقاطها، في *انفصال الحاجز*. هذه الحالة المستحيلة يمكنها أن توصلنا إلى سؤال غريب عن خطابنا: لماذا لا يريد الأطفال الذهاب للنوم؟ والجواب يكمن في هذه الرغبة للاسترسال بعيداً، وللاستمرار بالنظر وبتغذية ليلة طوباوية أبدية نستنتجها نحن البالغون عندما نُصرُّ على الاستمرار بالسُكَر لإتمام ما هو ناقص، وما هو غير محدد، مثل ذلك الإحساس المختل الذي جعل **باكون** يلجأ لتعابير مثل "متتاليات غير ثابتة" أو"مستويات حسية" أو"أوامر حسية" أو "سيطرة حساسة" في مقابلاته. يذكرنا **ديلوز** كيف يصر **باكون** على القول بأن الإحساس هو ما ينتقل من وضع إلى آخر، ومن مستوى إلى آخر، ومن سيطرةٍ إلى أخرى.

فمن الواضح أن هناك تتجذر هذه الأشكال على الورق الحيوي المستخدم مرات عدة، الذي ذكرناه في مسيرة **داريّو باصو**، فبالرغم من وجود منعطفات رسمية واضحة في هذه المسيرة، إلا أن المجرى الذي تسير فيه أعماله لم يتغير تماماً ويتضح هذا الموقف الثابت الذي أشرنا إليه كمفتاح عندما نزيل الغشاوة عن خطابنا. ذلك لأن – ما لا يمكن تجاهله – هو أننا يجب أن نتحدث عن الطريق الذي سلكه أكثر من حديثنا عن مسيرته، لأن جل تجربة **داريّو باصو** هذه تتخذ شكل الطريق أو السبيل الذي تتشعب فقط فيه الأشكال.

[2] خ. بيرغر: ينظر، غوستابو خيلي، برشلونا، 2001

يبدو للوهلة الأولى أنه من السهل الكتابة عن الرسوم في اللحظة التي يتقررفيها الرسم، خصوصاً إذا حاولنا تقديم فنان حافظ دائماً بثبات على مبدئه: ألا وهو متابعة الرسم. فنحن لا نتحدث هنا عن الرسم فحسب إنما عن موقف، إذ أننا نعلم جميعاً أن هذه الرسومات قد أثارت الكثير من النقاش ولكننا في كثير من الأحيان أردنا القضاء عليها، أذ عانت من الإهمال والنظراليها كتقنية فقط مهيمنة على بقية أنواع الفنون. فالرسم - كما برع **دى دوبيه** بوصفه – هو تقليد ولم يعد بعد الآن مجرد تقنية، فهو مراجعة للأفكار ولطريقة التفكير بالرسم نفسه وإمكانيته لإدراك العالم.

وبعد تخطي مرحلة سيطرة "المرجعية الذاتية" و"الماهوية"، وبعد الفحص المستمر للرسم كمقولة، ينتابنا الشعور بأننا ومنذ سنوات عديدة بصدد متابعات مختلفة بالنسبة لهذا الوسط الموروث. بالمقابل نكون بحضور حدث يبدو وكأنه يقول أنه منذ الآن يمكننا أن ننتظر أي شيء من الرسم. وهكذا ودون أية توجهات ولا مجموعات متماسكة ولا استراتيجيات فإن الموقف الذي اتخذه **داريّو باصو** يعود ليمنحها حضوراً إذا صح التعبير، فقد عرف كيف يخلق رسماً على شكل ورق يمكن الكتابة عليه لأكثر من مرة، وتصبح فيه الفكرة وتطورها الشكل النهائي. فنحن نفهم بهذا الشكل محاولاته والمصادفات، وفوق كل شيء، قوة الدافع للحصول على شيءٍ أو إرادة رسم شيء.

وفي عالمٍ يبدو فيه أن كل شيء يمكنه أن يكون رسماً، فليس مهماً – بدايةً – النمط الذي طوره **داريّو باصو** أو رغبته في إتباع نمطٍ محددٍ. فنحن نعطي الأولوية قبل كل شيء للدافع الذي ذكرناه سابقاً وأن يكون دافعاً أمام ما هو طبيعي وأمام ما عشناه وأمام شكل – الآن تقني أيضاً – لتعقيد الخبرة. ولأن رسومات **داريّو باصو** هي أعمال تتابعية وليست تصوير فحسب بل تـأخذ على عاتقها إعادة بناء التاريخ الحيوي لفنان يجب أن نفهمه كجامع مناهج وقصص تداعب نظرتنا الغربية عبر ثقافات غريبة عنا. وعلى وجه الخصوص انطلاقاً من لوحة تكون مصدراً لهذا الكتاب الذي ينطلق من تلك المراسلات الثقافية والفنية بين حضارات من الشرق والغرب، لكنها مأخوذة أيضاً من علومها ومعتقداتها وتقدمها فيصهرها **داريّو باصو** في لوحة نظرية واحدة.

ينبع الرسم عند **داريّو باصو** من التجربة، فلنُصِرَّ على أن يكون كنقطة انطلاق واضحة: ، مثل ذلك الانسياب الفوضوي الذي يستخرجه **ميشيل سيرّيس** من **لوكريثيو** في إصراره على إثبات أن ولادة الفيزياء كانت في القرن الأول قبل الميلاد من خلال النص التالي: "من الطبيعة إلى الأشياء" للشاعر المذكور والفيلسوف الروماني. يصف **لوكريثيو** نوعين من الفوضى: الفوضى/المائلة – مجرى صفيحي للعناصر أو الجريان الذي يترك أثراً ليفياً – والفوضى/ السحابة – الأقل ترتيباً ومتبدلة باستمرار ومليئة بالتناقضات والاختلافات – والتي تحل محلها الزوبعة كبداية لترتيب الأشياء. رسومات **داريّو باصو** هي أيضاً "ترتيب فوق الفوضى"، أو ولكي نكون أكثر دقة فهي زوبعة زكامية تكون أقرب للنوع الأول من الفوضى المذكورة، وأقرب إلى التراكمية من متبدلات في عالم يكون فيه كل شيء صورة، ويكون انتشارها أهم أعراض تحطيم الإيقونات في زمننا هذا، كما أشار لذلك **بودريلارد** ***Baudrillard***. سيكون شيئاً كسلبية افتراضيى لحجر الزهر[1]، وانسياق. هدوؤه ظاهري وتديره إرادات أخرى، لكن بالنسبة للرسم الذي لا يمكن تجنبه للرسام **باصو** تعني حالة حيوية أو طبيعية. أو مثل تلك الصورة التي تأملها العالم الزراعي الإنكليزي **روبيرت براون** من خلال مجهره البدائي في سنة ١٨٢٧ والذي يُعرف اليوم بالحركة البراونية: تتحرك حبة الطلع التي تطوف على سطح الماء تائهة وعلى شكل متعرج مبدلةً اتجاهها بشكل فردي.

[1] مايارميه تشير إلى أن جميع الأفكار تُقلد لعبة أحجار النرد (س. مايارميه: أعمال شعرية II، إبريون، مدريد، 1980)

**دابيد بارّو** داريّو باصو. رسم في الحاضر المستمر...

يشارك معهد ثيربانتس مع الهيئة الحكومية الأسبانية للنشاط الثقافي الخارجي (SEACEX ) في مشروع الأرقام تتكلم للفنان داريّو باصّو من خلال إقامة قطع خيش مصرية رسمها الفنان، وسيطوف هذا المعرض مناطق الشرق الأدنى على طريقة البساط السحري .

داريّو باصّو هو أحد أبرز مبدعي جيله، وظل محافظاً على هذه العملية الحرفية تقريباً والصميمية في فن الرسم، بجسده منهمكا في اللوحة. وبفضل تفكيره وتصوره، فإن اللوحات عندما توضع بشكل تعبيري في مكان ما، تخلق أشكالاً معماريةً تتجاوز حدود التصور، لتنتشر في الفضاء كأنها جلد ثنٍ يلف المشاهد في تجربة تتجاوز المتعة الفنية المجردة. يتصرف هذا الفنان كهاوٍ لجمع الأساطير والحكايات يمارس ترحالا حيويا يأخذه للبحث عن أساطير وحكايات أبعد من النظرة الغربية. أعماله تتغذى على التجارب التي عاشها في رحلاته إلى الشرق، مغذيا رسوماته برموز وأشكال هندسية، يتكون الكثير منها من ألوان ومواد ذات صلة بالقوانين الكونية لعلم الكونيات.

مساند معرض "الأرقام تتكلم" مصنوعة من قماش الخيام التي ألهمته خلال رحلته إلى القاهرة في عام 2001. داريّو، هناك حيث يذهب، يندمج مع خصوصيات كل مكان ليخلق لوحة تتطلع إلى تتناغم مع الطبيعة وكنه الحضارات وتدخلنا في فضاء تسكنه صور قديسين مرتبة تحت تعويذات ورياضيات توقظ مشاعراً وتأملات فيمن ينظر إليها بإمعان. كما يظهر لنا مراحل العمل في صور بأخذنا وإشراكنا في مجال اختصاصه، من خلال جميع الحواس.

وبعد عرض هذه التشكيلة في مؤسسة سيواني في لاكارونيا، يتم عرضها الآن في الشرق بفضل التعاون الوثيق بين وزارة الخارجية الأسبانية ومعهد ثربانتس، أتوجه إليهم جميعاً بأصدق مشاعر الشكر، بهدف بناء الجسور المتينة بين ثقافاتنا، من الشرق إلى الغرب.

معهد ثيربانتس مديرة
كارمن كافاريل سيرّا

**معرض داريو** باصّو **- ديباجة الهيئة الحكومية**

فكرة وتجسيد، تقليد وحداثة، استمرارية وقطع : جدل مستمر وخصب، حوار مفتوح وواعد، صراع ممكن تسويته في وئام، تحدي فني لكل العصور، يتحرى عن العلاقة بين الشكل والمضمون. هكذا هي الملامح، تظهر بسرعة في رسم داريّو باصّو. احد أهم فنانينا الإيحائيين بالقوة الحيوية وغنى المفهوم لإبداعاته. سيرة الفن الأسباني، الذي تجوب كتيار ماء جارف أعمال الكثير من الفنانين الطليعيين للأجيال الأخيرة، تظهر في أعماله كمصدر إلهام قادر على بلوغ أعلى درجات الخروج على الذوق وعمّا هو مألوف لمفهوم الصورة نفسها وعن فكرة التعبير، والى أبعد من ذلك، عن الموقف من الفن. هذا هو حال الرسام الذي يقدم لنا معرضه الحالي إمكانية تأمل ثلاث وعشرين لوحة – على الخيش كالمستخدم في بناء الخيام- وفلمي فيديو.

أبعد من الحركات المعاصرة التي أرادت أعمال باصّو الانضواء تحتها، كالتعبيرية التجريدية، فإن لوحاته تنادينا بإلحاح إلى النظر إلى ماض لاينسى أبدا، حاضر دائماً بقدرته على إثارة الأسئلة الدائمة حول دور الإنسان تجاه المكان والزمان، حول العلاقة الجدلية والمثرية بين الحقيقة والفن. تلك الحقيقة المجسدة في تناسق المادة واللون والشكل، عارية من الإضافات العلمية الواسعة لكنها مرتبطة بثقافة ما، بنظرة، بإحساس، هو ما تكشفه لنا أعمال مبدع الصور هذا والتي فيها يتحاور الإنسان والأشياء مع أنفسهم بتجرد واع. استخدامه للمادة كموضوع تصويري، الإلهام في قوة التعبير للثقافات البدائية والملاحقة الرمزية لسرعة اختفاء الزمن، تتناغم مع بعض ثوابت فن الرسم الأسباني المتجددة من خلال الأجواء المختلفة لتجربة شخصية منفتحة على الحقائق الغريبة والمختلفة تماما. من كل ذلك، فإن القطع المختارة في هذا المعرض تقدم لنا بانوراما دقيقة تضيء أيضا الأفق الحيوي لجيل كامل من الفنانين الأسبان. هذا هو الهدف المركزي لهذا المعرض والذي سيعرض في مراكز ثقافية في كثير من العواصم العربية الأخرى، والذي تحاول، مرة أخرى، من خلاله الهيئة الحكومية الأسبانية للنشاط الثقافي الخارجي، وبتعاون وثيق مع وزارة الخارجية والتعاون، التعريف خارج بلدنا بالأعمال التي تمثل المبدعين المعاصرين .

SEACEX الهيئة الحكومية الأسبانية للنشاط الثقافي الخارجي.

إن معرض المبدع الأسباني-الأمريكي داريّو الباريث باصّو، الأرقام تتكلم، يسهم، بخطاب شاعري ذات محتوى اجتماعي و ثقافي، في الأهداف الأساسية للسياسة والنشاط الثقافي الخارجي : يسهل الحوار بين الثقافات والتنوع. مباديء تستلهم من تشكيلة (( الخيم القاهرية )) هذه، والتي تجمع زمن الثقافات الشرقية والغربية، وتشكل أعمال باصّو هذه.

أشكالها الهندسية تدعونا إلى البحث عن جمال المادة والتجربة بطريقة الترتيب المجرد لتجربة الفوضى. كما يوضح المختصون بأعماله، فإن باصّو يطوّر خطابا حيويا، بعيدا عن المواقف الو صفية والتوضيحية، ويغوص في تشابك العلاقة التجريبي بين المادة والثقافة لاستغلال مصادره التشكيلية وخلق لغة جديدة ونظام جديد. "الأرقام تتكلم" هي تجربة فنية ولدت من مفاهيم تجعل من الفن لغة كونية وتعبير عن السلام والتفاهم والإبداعية.

إن وزارة الشؤون الخارجية والتعاون، تعاونت مع معهد ثربانتس والهيئة الحكومية الأسبانية للنشاط الثقافي الخارجي (SEACEX) لتقريب أعمال داريّو الباريث باصّو هذه، والتي تمثل انعكاسا لحس وادراك العالم من الواقع. بهذه الطريقة، تساهم حكومة أسبانيا بنشر أعمال مبدعينا وتروج لثقافتنا، والتي أصبحت أفضل سفيرة لبلدنا في العالم.

"الأرقام تتكلم" سيسافر في عدة عواصم عربية، التي تجمعنا بها روابط ثقافية وتاريخية، وعمل سياسي ودبلوماسي مكثف يشكل ببطؤ الفضاء الأوروبي-المتوسطي، ويأخذ مكانه في المجتمع الدولي. إن حكومة أسبانيا تدعم النشاط الثقافي الخارجي لتمهد للحوار والتفاهم ؛ مباديء تقربها لنا أعمال داريّو الباريث باصّو وصوته الأصيل، المعروف والمقدر في لغة الفن الكونية.

ميغيل أنخيل موراتينوس
وزير الشؤون الخارجية والتعاون

## معرض

**مدير**
داريُو باسُو

**مساعد المدير**
مارتا لوركا

**تنسيق عام**
سيلبيا بيانويبا , SEACEX
ماريَا خوسيه ماغانيا , معهد ثيربانتس

**تصميم التركيب**
داريَو باسَو

**نقل وتركيب**
شركة لوجيستيكا ديل آرتي المحدودة .

**شركات تأمين**
النجمة للتأمين
شركة أوان خيل وكاراباخال المجهولة لوساطات التأمين

## شكر

هذا المعرض مدين جداً للأشخاص و المؤسسات التالية :
رامون بليكوا , أنتون كاسترو , غواتا ما ديل كامبو , المتحف الوطني الأردني للفنون الجميلة , فلورينثيا غراسَي , خوسيه مانويل خاورينا, ليأندرو لاتيس , سيلبيا لونغيرا , خوسيه لويس مولينا , فيروز منتهى مراد , خوسيه نيغريتي , استير رودريغيث سانتشيث , مانويل روميرو , كارمن روسيل بيلسا , مانويل سانتشيث , هاني شيربيني , فيلوتاف , خايرو ثابالا.

مؤسسة لويس سيواني كانت المبادرة الأولى لإقامة معرض الأرقام تتكلم حيث عُرض ضمن برنامجها
(( فضاءغير متاح )) ثم عرض في بيت الفن في بيغو وانهى مساره في غاليثيا , في متحف بوبو غاليغو في سانتياغو دي كومبوستيلا.

## كتالوج

**نشر**
الهيئة الحكومية الأسبانية للنشاط الثقافي الخارجي – SEACEX
معهد ثيربانتس .

**تنسيق الطباعة .**
مارتا لوركا .
ماريَا خوسيه ماغانيا , ( معهد ثيربانتس )
راكيل ميسا , (SEACEX ) .

**تصميم**
داردودس / كريستينا موراليخو. .

**نصوص**
دافيد بارُو

**ترجمات**
( الأنجليزية ) مويسيس رودريغيث بارتيا , ماريآ لوركا .
(العربية ) ناهي العيش , عدنان كاظم .

**طباعة وتجليد**
يوروغرافيكاس .

**تصوير**
أبيلينو أبيبيرا , الاورتيلانو , إنريكي تورينيو, خابي دومينغيث , بير رويدا .

- حقوق النشر ,SEACEX
- حقوق النصوص .مؤلفيها .
- حقوق الصور , مصوريها .
- حقوق نسخ اللوحات , داريُو باسُو , VEGAP2008

978-84-96933-29-3: (SEACEX) ISBN
978-84-88252-93-7: (معهد ثيربانتيس) ISBN
503-08-121-6 :NIPO
الأيداع الرسمي : C 4092-2008

المادة : الأعمال الاصلية , داريُو باسُو , 2008
طلاء مصابيح على ورق مصقول برُاق .

## زارة الشؤون الخارجية والتعاون

**زير الشؤون الخارجية والتعاون**
يغيل انخيل موراتينوس

**ين عام التعاون الدولي**
سورايا روديغيث راموس

**دير العلاقات الثقافية والعلمية**
توني نيكولاو مارتي

## هيئة الحكومية للنشاط الثقافي الخارجي

**ئيسة**
ُساور أورتيغي باسكوال

**دير عام**
اريا ايزابيل سيرّانو سانتشيث

**دير**
بلارغونثاليث سارابيا

**دير الاتصال والعلاقات المؤسسية**
يثيا بيكير سانتشو

**ديرة المعارض**
بلين بارتولوميه فرانثيا

**ديرة الفن المعاصر**
ارتا رينكون أريتيو

**دير اقتصادي ومالي**
وليو أندريس غونثاليو

**سؤول قانوني**
دريانا موسكوسو ديل برادو إيرناندیث

## معهد ثربانتس

**مديرة**
كارمن كافاريل سيرّا

**أمين عام**
فيرناندو ماغرو فيرناندیث

**مدير إدارة**
مانويل ريكو ريغو

**مدير ثقافي**
روفينو سانتشيث كارثيا

**نائب المدير الثقافي**
اينياكي اباد ليغينا

**مدير قسم النشاطات الثقافية**
ارنيستو بيريث نونييغا

**مدير معهد ثربانتس / عمان**
كارلوس بارونا ناربيون

**مدير معهد ثربانتس / دمشق**
بابلو مارتين أسويرو

## المنظمون

الهيئة الحكومية الإسبانية للنشاط الثقافي الخارجي SEACEX
معهد ثربانتس
وزارة الشؤون الخارجية والتعاون
الوكالة الاسبانية للتعاون الدولي والتطوير

# داريّو باصّو
# الأرقام تتكلّم

SEACEX Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior
Instituto Cervantes
GOBIERNO DE ESPAÑA
MINISTERIO DE ASUNTOS EXTERIORES Y DE COOPERACIÓN
Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo